

فنون عصر النهضة

الرينيسانس

ثروت عكاشه

الهيئة المصرية العامة للكتاب



الدكتور ثروت عكاشه

وُلدَ بالقاهرة عام 1921، وتخرَج في الكلية الحربية عام 1939، ثم في كلية أركان الحرب عام 1948. فاز بجائزة "فاروق الأول العسكرية" الأولى في مسابقة القوات المسلحة للبحوث والدراسات العسكرية عام 1951. حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام 1951. ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس (1960). وشارك في حرب فلسطين (1948) وفي ثورة يولية (1952).

عُين رئيسًا لتحرير مجلة التحرير (52- 1953)، ثم ملحقًا عسكريًا بالسفارة المصرية ببرن ثم باريس ومدريد (53- 1956)، ثم سفيرًا لمصر في روما (57- 1958)، ثم وزيرًا للثقافة (58- 1962)، وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري (62- 1966)،ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (66- 1970). ثم عين مساعدًا لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية (70- 1972)، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج ده فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن (1973)، ثم انتخب زميلاً مراسلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية (1975-)، انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية (1965-).

انتخب عضوًا بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو (62- 1970)، كما عمل نائبًا لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها (69- 1978).

انتخب رئيسًا للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس (1990- 1993). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية (1995).

فنون عصر النهضة

الرينيسانس

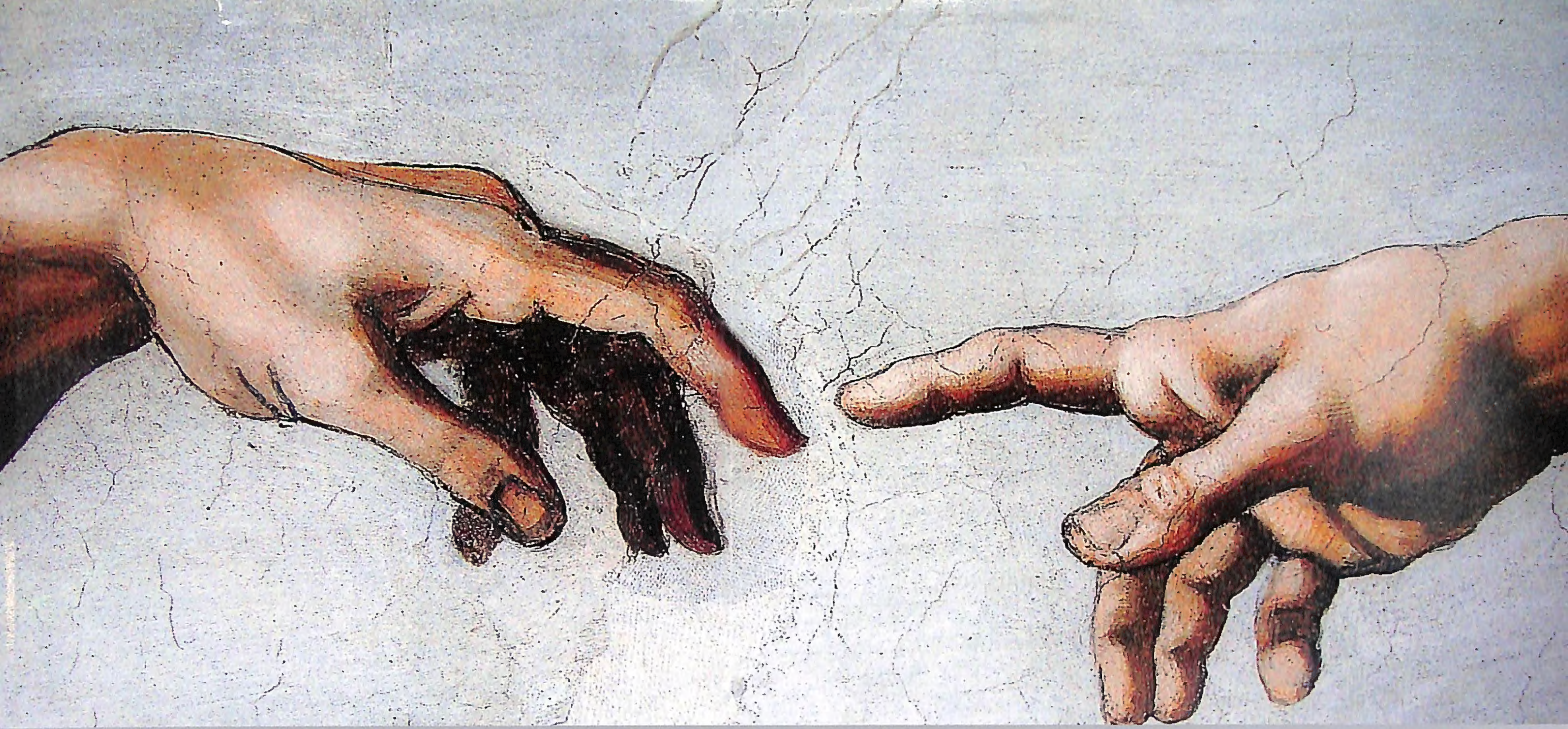
1

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشه خلال هذه الموسوعة التي صدر منها عشرون جزءًا في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئًا بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتمًا بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت حتى طراز الروكوكو: الفن المصري (ثلاث مجلدات) والفن السومري والبابلي والأشوري (ما بين النهرين)، والفن الفارسي القديم، والفن الاغريقي، والفن الروماني، والتصوير الإسلامي العربي والديني، والتصوير الإسلامي الفارسي والتركي، والتصوير الإسلامي، والتصوير الإسلامي المغولي في الهند، والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية، والفن البيزنطي، وفنون العصور الوسطى، وفنون عصر النهضة (الرنيسانس والباروك والروكوكو في مجلدات ثلاثة)، والزمن ونسيج النغم. تضم هذا كله أجزاء تجمع إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصوَرة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والموسيقى. وجميع ما في هذه الموسوعة من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كتب عنها، مُصدرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبّرًا عما عبروا، لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمعارض والمعابد والمساجد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجّل عن رؤية فيكون صاحب رأي كما كان من سبقوه أصحاب رأي، قد يختلف معهم وقد يتفق.

وهذا العرض الموضوعي الملحمي الأمين نقرؤه في عبارة طليّة مشوّقة تطالعنا بين فقراتها لوحات مصوَرة تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانًا وافيًا. وثمة زاد من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد صاحب هذه الموسوعة في النحت والتصوير والنقش والزخرفة والعمارة والموسيقى والدراما، كما حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان على أن يصل بسهولة

صورة وجه الغلاف:
ليوناردو
العذراء بين الصخور - تفصيلة -
ناشونال جاليري بلندن

صورة ظهر الغلاف:
ميكلانجلو
خلق آدم - تفصيلة -
سقف مصلى سستينا



ISBN# 9789774219229
6 221149 021624

٢٠٠ جنيه

موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون عصر النهضة

١ الرينيسانس

دراسة

ثروت عكاشه

الهيئة المصرية العامة للكتاب

قيل لحكيم الى مَنْ تُحبّ أن تُهدي حكمتُك؟
قال: "اُهديها الى ثلاثة: الى زوجتي التي كانت مصدر حِكْمتي
حين نأخذُ في الحديث ونعطي، والى أولادي الذين ألهموني
إياها وأنا إرعاهم"

إهـــداء

إلى أسرتي التي عشتُ بينها وشاركتني الحياة حُلوها ومرّها.
إلى زوجتي التي بادلتني الرأي وبادلتها، وعشنا على السرّاء والضّراء معا.
والى إبني محمود وإبنتي نورا اللذين أحببتهما الحب كله،
ولو ملكتُ مزيداً لزدتهما.

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الادارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب:
موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى
فنون عصر النهضة - الرينيسانس

دراسة: **ثروت عكاشه**

تصميم الغلاف: **خالد سرور**

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٨٨
عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب عن
دار السويدى للنشر والتوزيع والاعلان

الطبعة الثالثة ٢٠١١

عكاشه، ثروت.
فنون عصر النهضة/ دراسة ثروت عكاشه. ـ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١.
مج١ : ٢٠ سم.
المحتويات: الرينسانس
تدمك ٩ ٩٢٢ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الفن الحديث.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٠٣٩/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -922 - 9
ديوى ٧٠٩,٠٣

ليس ثمة إنجازٌ يأخذ مكانه الباقى فى الوجود دون عون الكثيرين. ولذلك يتوجّه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى السادة أمناء المتاحف المذكورة اسماؤها قرين اللوحات المصوّرة لتفضّلهم بالتصريح بنشر الصور التى طلبها منهم ويتضمنّها هذا الكتاب. ويخصّ بالذكر الدكتورة **كارلابوري** مديرة المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة شاكراً لها خدماتها المكتبية المرجعية التى لولاها ما ظهر الكتاب في ثوبه هذا.

ويتقدم بالشكر إلى المهندس **مجدى بباوى** مدير جى. سى. سنتر، والأستاذ **أحمد هلال** مدير المطبعة الدولية على اهتمامهما، بل احتضانهما هذا الإنجاز الثقافى تسهيلاً لمولده.

كما يشكر الفنان **مجدي عز الدين** على ما صرفه من جهد جدير بالتقدير فى الإعداد الفنى لهذا الكتاب. ويذكر بالعرفان تعاون الأستاذ **شفيق شماس** خلال المرحلة المبكّرة من إعداد هذا الكتاب.

وللأستاذ **حسن محبوب** والمهندس **شوقى التركى** عميق الإمتنان والتقدير لما بذلاه من عناية ورعاية وتفان في مرحلة الطبع، وكذا المهندس **مراد ذكى** من أسرة جى. سى. سنتر لما قدّمه من جهد الإعداد والتنسيق والتنفيذ، والأستاذ **شريف جوزيف** لجهوده التى بذلها لإحكام ضبط النصوص.

الصّف الإلكتروني : **جى.سى. سنتر للجمع التصويرى، القاهرة.**
الماكيت النهائى وفصل الألوان: **جى.سى. سنتر لفصل الألوان، القاهرة**
الطباعة : **إنترناشونال برينتنج هاوس، مصر.**

الفصل الأول

القرن الرابع عشر
إرهاصة عصر النهضة فى إيطاليا

هَلّ القرن الرابع عشر على أوربا بملامح شتّى متباينة كانت تُبشّر بمقْدمه ، إذ كان عهداً من عهود الانتقال بين العصر الوسيط الغارب وعصر النهضة المُشرق ، وكأنه انتقال من عصر القحط والبوار إلى عصر الخصوبة المعطاء .

كان عهداً يموج بالصراعات والاضطرابات ، فقد كانت إيطاليـا عنده تستعر حرباً ونزاعاً بين الجبلّيـين والجُولْفيّين[١] ، كما كانت أوربا نهباً لتلك الفتن الطاحنة التى ثارت بين الكنيسة وتعاليمها والهرطقة ونُذرها . وفى الحق إنه لم يكن ثمة وجود لإيطاليا من الوجهة السياسية بل كانت دويلات مُدن تمزّقها المشاحنات والأطماع والحروب . ولم يكتف البابوات والأباطرة بما بين هذه الدويلات من تنافر بل شطروا كلاًّ منها إلى طائفتين : جبلّلين وجُولفيّين ، تدينُ الأولى بالولاء للإمبراطورية الرومانية المقدسة[٢] والثانية تشايع البابوات ، وامتدت الضغائن لتطغى على كافة الأنشطة ، فإذا تزيّن الجبلّليون بريشة على جانب من قلنسواتهم وضعها الجولفيون فى الجانب الآخر ، وإذا رمز الجبلّليون لأنفسهم بوردة بيضاء لم يلبث الجولفيّون أن يتخذوا وردة حمراء رمزاً لهم ، وهكذا .

على أنه رويداً رويداً ما لبثت أن بدأت النسائم النديّة لعالم إنسانى جديد تهبّ على أوربا . فعلى حين كان شمال أوربا عاكفاً على تشييد الكاتدرائيات القوطية انهمك جنوبها فى إعادة إحياء الجمال الدفين فى المنحوتات الرومانية القديمة . وفى الوقت الذى كانت أصواتُ القُسس تعلو من فوق منابر الكنائس بالترهيب المفزع والوعيد المنذر لتخويف الناس بنار الجحيم حتى يحملوهم على التوبة إذا برهبان الفرنسيسكان يطالعونهم بالعظات الوادعة التى تبعث السكينة فى النفوس . وبينما كان الجدل الحامى الوطيس حول فلسفة المذهب العقلانى السكولائى[٣] [المدرسىّ] مندلعاً فى أروقة الجامعات آمن الفلاحون البسطاء بالحقائق البسيطة المجردة التى كان يردّدها على أسماعهم أتباع القديس فرنسيس الأسيزى . وعلى حين آثر بعض المصورين رسم التصاوير الجدارية المرعبة عن يوم الحساب انبرى غيرهم يستلهمون فى تصاويرهم أشدّ قَصص الكتاب المقدس تفاؤلاً وبهجة وإذا هم يمثّلون أبطالها بشراً بسطاء على غرارهم . وبات الناس حيارى يتساءلون : هل عالمهم الذى يعيشونه شركٌ نصبه الشيطان لاصطياد العابثين أم هو رقعة خلقها لـمُتعتهم ربّ رحيم ؟

وعلى هذا النحو كان القرن الرابع عشر قرناً انتقاليّاً افتقر إلى الاستقرار . وما كان لعاصمةٍ واحدة أن تُشكّل المشهد الذى يفى بالتعبير عن هذه المسرحية فسيحة الأبعاد التى تتخذ من أوربا كلها مسرحاً كان يدور فوقه هذا الصراع المتعدد الجوانب وقد انخرط فيه الناس جميعاً . وفى هذه الأثناء اشتدت الهجرة من الريف إلى المدينة وبدأ صراع القوى الصاعدة لتجار المدن ضد جبروت ملاك الأراضى الأرستقراطيين وطغيانهم ، وتخلّى رهبان الأنظمة الناشئة كالفرنسيسكان والدومينكان عن ملازمة أديرتهم وهُرعوا إلى الطرق والحقول يعظون سائر الطبقات حيثما وجدوا جمهوراً على استعداد للإنصات ، وكانت الكنيسة قد درجت على مزاولة أغلب نشاطها فى المجتمعات الريفية متناسية طبقتى البورجوازية والعمال الناشئتين بعد نمو المدن واتساعها حتى غدت كراهية أهل المدن لرجال الدين ظاهرة ملموسـة . وكان القديس الإيطالى فرنسيس الأسيزى والقديس دومينيك الإسپانى أول من مهّد السبيل للكنيسة للخروج من مأزقها وأزماتها بما ناديا به من مبادىء إنسانية .

كان القديس فرنسيس فى الأصل شاباً ميسورا استهواه الدين فغدا شاعراً متجوّلاً مكرّساً حياته لخدمته ، داعياً إلى التواضع حاثّاً على الزهد والبساطة والطهارة وعلى الإخاء بين الناس والحيوان والطبيعة ، وقد اتخذ اسم فرنشسكو – أى الفرنسى – لأنه كان قد تعلم الفرنسية فى صباه وتغنّى بأناشيد تسبّح الله منظومة بلغة إقليم الپروڤانس وحققت نجاحاً ملحوظا فى مدن إيطاليا ، فأسس طائفة الرهبان الفرنسيسكان الذين عُرفوا باسم الإخوة الصغار أو الرهبان الرماديّين[٤] ، وحظيت هذه الطائفة بتأييد معه الحذر من البابا إنوسنت الثالث ، غير أنها لم تكن لها صفة رسمية حتى عام ١٢٢٣ على العكس من طائفة الرهبان الدومينيكان[٥] التى كانت غايتها « المحبّـــة » والتى باركها البابا على الفور ، وكانت قد نشأت فى أعقاب حملة القديس دومينيك ضد الهرطقة وألزمت نفسها بمهمة الوعظ والإرشاد ومن هنا سُمّوا بالرهبان الوعّاظ أو السود . وعلى غرار الفرنسيسكان لم يلزموا الأديرة أو يقصروا مزاولة الرهبنة على الريف بل سكنوا المدن ووهبوا أنفسهم للوعظ وأعمال البرّ والخير ، ينادون بالعفّة والتواضع والطاعة ملتزمين ببساطة العيش ، وكانت الخلافات داخل الكنيسة نفسها قد بلغت أشدّها إلى حدّ تنحية البابوات وإبعادهم عن سُدّتهم البابوية المتوارثة فى روما إلى أماكن شتى وخاصة فى أڤنيون بجنوب فرنسا .

كذلك اضطرت الخصومات السائدة أدباء أمثال دانتى وپترارك إلى تأليف دواوينهم فى المنفى بعيداً عن أوطانهم . وعلى غرارهم كان كبار المصورين رحّالة جوّالين يحطّون رحالهم أينما وجدوا عملاً يكلّفون به ، فقام چوتو دى بوندونى (١٢٦٦ –١٣٣٧) رائد مدرسة فلورنسا بتصوير سلسلة من الفريسكات[٦] شغلته سنين عدة فى كل من روما وراڤينا وأسيزى وسيينا بعيداً عن مسقط رأسه فلورنسا . كما عكف سيمونى مارتينى الذى كان يُلقّب بـ « نور سيينا الرّخيّ » (١٢٨٥ –١٣٥٧) على زخرفة جدران إحدى مصلّيات كنيسة القديس فرنسيس فى أسيزى وأخرى بالقصر البابوى فى أڤنيون ، كما عاصر چوتو الشاعر الفلورنسى العظيم دانتى الذى خصّه بالثناء ضمن من ذكر فى الكوميديا الإلهية . وكان سيمونى مارتينى صديقاً لپترارك شاعر إيطاليا العظيم فى الجيل التالى وأشهر ما يُعرف به اليوم أغانى الحب الجميلة التى كتبها فى محبوبته لورا ، والتى نعرف منها أن سيمونى مارتينى رسم للورا لوحة احتفظ بها پترارك . على أنه ينبغى علينا أن نشير إلى أن تصوير البورتريهات كما نعرفه اليوم لم يكن له وجوده المتكامل خلال العصور الوسطى ، فقد كان الفنان يقتصر على تصوير الشكل العام مسجّلاً فوقه اسم صاحب الصورة . ولقد فُقدت صورة لورا التى رسمها سيمونى مارتينى وبات متعذراً معرفة ما كان بين الصورة والحقيقة من شبه ، إلا أننا نعرف أن هذا الفنان وغيره من أساتذة القرن الرابع عشر قد مارسوا التصوير محاكاة للطبيعة ، وأن فن رسم البورتريه قد لحقه خلال هذه الفترة التى نحن بصددها تطور ما ، وكان سيمونى مارتينى قد عاش مثل پترارك بضع سنوات فى بلاط البابا بأڤنيون .

وكما انخرط كبار المثّالين من پيزا فى العمل فى سيينا وفلورنسا وپادْوا وأرتزو ، كذلك سعى الموسيقيون إلى مختلف القصور ، وتباينت الأساليب الفنية بصفة عامة وتنوّعت مع الأساليب المحلية التى ازدهرت فى البندقية وپيزا وسيينا وفلورنسا ، على حين تكوّنت ملامح « الأسلوب الدولى » فى أڤنيون وديچون وبورج والفلاندر وغيرها فاجتذبت أعظم المواهب

من كل حدب وصوب إلى مقر البلاط البابوى وقصور الملوك والشعراء ، وإن ظهر للأساليب الموسيقية الفرنسية تأثير قوى فى كل مكان ولاسيما إيطاليا .

وفى خضم هذا الفيض الفنى كانت « أسيزى » – وهى مدينة صغيرة تقع فوق تل صخرى خفيض فى بقعة ريفية ضنينة الخصب بإقليم أومبريا بوسط إيطاليا – مركزاً جمع شمل الجم الغفير من المواهب الممتازة التى عكست تيارات العصر المتصارعة . ولولا أن الحظ واتى هذه المدينة الصغيرة بمولد أعظم القديسين الذين بزغوا فى نهاية العصر الوسيط لظلت مدينة مغمورة ضئيلة الأهمية . هذا إلى أنه لم يكن ممكناً أن يعيش فيها أى فنان إلى ما لا نهاية ، لكنها ما لبثت أن شهدت بناء كنيستها الكبرى خلال القرن الثالث عشر التى توافد عليها الحجّاج من شتّى الأرجاء ، كما قصدها المصورون من كافة الأنحاء لزخرفة جدرانها .

وعلى سفوح أسيزى الخضراء اللطيفة الانحدار نشأ القديس فرنسيس الذى كان أشد رجال الدين رأفة ورفقًا بالناس وأحبّهم إلى القلوب ، والذى ما لبث أن أدرك عدم جدوى الخطابة الطنانة وفطن إلى الطبيعة العابرة لكافة النظم الاجتماعية . فكان يخاطب الجمهور معتمدًا على منطق الحجّة متخذاً منه وسيلته إلى الإقناع مستخدمًا الأمثال الشائعة والحِكَم السهلة ببلاغة مؤثرة تؤيدها القدوة التى كان يضربها للناس فى حياته . وإذا كان القديس فرنسيس قد اكتمل نضجه فى غضون القرن الثالث عشر ، إلا أن مجموعة الأقاصيص التى جعلت منه أسطورة حيّة على مدى الزمن وكذا تطور نشأة طائفة الفرنسيسكان ينتميان إلى القرن الرابع عشر . ولم يكن رجال الدين والرهبان الذين تلقّوا العلم فى الجامعات يتصلون بغير قطاع محدود من المجتمع الذى يعيشون بين ظهرانيه ، فإذا الفرنسيسكان يتمكّنون من النفاذ إلى قلوب الجماهير وعقولها ، يعظونها بلغتهم المحلية فى ميادين القرى لا من فوق منابر الكنائس . ويرتكز جوهر العقيدة الفرنسيسكانية الرهبانية على اعتقادهم بأن ثمة قرانا جمع بين القديس فرنسيس « رسول الفاقة » و« الفاقة »[٧] وهى الفكرة التى عكف الفنان جوتو على تسجيلها فى إحدى تصاويره الجدارية . إذ يُحكى أن شابًا اقترب ذات يوم من المسيح وسأله عما ينبغى عليه أن يفعله كى يضمن السعادة الأبدية ، فقال له يسوع : « إن أردت أن تكون كاملاً فاذهب وبِعْ أملاكك واعط الفقراء فيكون لك كنز فى السماء وتعال اتبعنى » (إنجيل متى ١٩ : ٢١) . وقد مضى القديس فرنسيس على هدى هذه الموعظة ، فكتب فى وصيته الأخيرة لأتباعه يصف حياته المبكرة : « كُنّا نقنع بالخلْقان المرقّعة نسترُ بها العورة ونشدّها إلى أوساطنا ، وما هفت نفوسنا إلى متعة من متع الحياة ، وكنّا نؤثر الاختلاف إلى الكنائس المتواضعة المهجورة ، وكنا على هذا لا ندرك كنه الوجود ، نُسلم أمورنا إلى كل ما يقع تحت حسّنا وبصرنا من ظواهر الكون » . وكان من بين ما أوصى به مريديه أن « حرامٌ عليكم أن يملك أحدكم شيئًا ، فما نحن فى هذه الحياة إلا غرباء يلمّون بها إلمامة الزائرين . ولا مطمع لنا فى متعة من متع الحياة . نحيا فقراء ونموت فقراء . همّنا تقوى الله وخشيته . ولتعيشوا على الرضا بما يجود بـه عليكـم المتصدّقـون . لا تحملـوا شيئًا للطريق ؛ لا عصـا ولا مزودًا ولا خبـزًا ، ولا يكـن لأحد منكم ثوبـان » .



بتـــرارك

وقد استطاع الطراز القوطى خلال القرن الثالث عشر المحافظة على حالة من التوازن وسط ما كان يضطرم به من قوى متصارعة بتطبيق المنطق السكولائى والمعمار الصارم ، غير أن هذه القوى ما لبثت أن تفجّرت خلال القرن الرابع عشر فى صراع محتدم ، الأمر الذى أسفر عن الأزمة التى مرّت بها الكنيسة ، وعن الصراع الاجتماعى بين المدن الجديدة وبين أرستقراطية ملاّك الأراضى القدامى ، وعن عدم ملائمة العمارة القوطية لريف إيطاليا المشمس ، وعن مواصلة تمثيل كائنات العصور الوسطى الخرافية البشعة الشائهة [الجروتسكية][٨] فى الوقت نفسه الذى زخرت مصوّرات جوتو بالنماذج الإنسانية ، وعن الرؤى المتباينة التى انطوى عليها جحيم دانتى وفردوسه فى الكوميديا الإلهية ، وعن الاتجاهات الجديدة المؤثرة على الشعر والتصوير قبل حقبة « الموت الأسود » وبعدها ، وعن المزيج العجيب الذى خلط فيه بترارك صور الفروسية القوطية بشغفه بآداب روما القديمة ، وعن حيرته بين التأليف باللغة اللاتينية أم باللغة الإيطالية الدارجة ، وعن سونيتّات غزله الحسّى فى معشوقته لورا[٩] فى كتابه « السرّ »[١٠] التى اتخذ فيها من اعترافات القديس أوجسطين مُرشدًا .

واستعرّ أوار هذا الصراع العميق الجذور فى أغوار عقول الناس وضمائرهم على حال أعنف مما كان فى المجادلات الدائرة بين رواد الفكر الذين يؤمنون بأهمية اختلاف وجهات النظر . وكان القديس فرنسيس فى حياته الخاصة يجمع بين الطابع الروحانى فى إنكار الذات وبين الطابع الحسّى فى عشق ما تضمّه دنيانا من جمال طبيعى ، بل لقد كان يؤمن بأن نار الجحيم لم تُخلق لحرق أجساد الخطاة بقدر ما خُلقت لتُشيع النور فى الحياة وتبث

الدفء حين تقسو البرودة فى الأجواء ، فانطلق يحاول اكتشاف الدليل على لطف الله وكرمه فى كل ما حوله ؛ فى وهج الشمس وفى معجزة تجدّد نمو الأعشاب وتفتّح الورود فى الربيع . كانت هذه الظواهر الطبيعية المتنوعة تبوح له بجوهر الألوهية ، وكان مذهبه فى وحدة الوجود أى وحدة الله والكائنات بمثابة إرهاصة بالخروج على ثنائية العصور الوسطى المتطرفة القائمة على التناقض الصارخ بين الجسد والروح . فبعد أن قضى عمره يقمع شهوات بدنه إذا هو يتبرأ من زهده ويُنكر تقشفه معتذرًا إلى شقيقه « الجسد » متضرعًا إليه كى يغفر له إهماله أمره . ومن ناحية أخرى ذهب بوكاتشيو إلى أبعد مدى فى اتجاهه الروحانى الجديد ، بعد أن تنصّل من كتابه المرح « ديكاميرون » بعد عام ١٣٦٠ وحاول التخلص من مكتبته الزاخرة بالكتب التى تعود إلى عصر الإغريق والرومان الوثنى .

هكذا أرسى القرن الرابع عشر قدمًا فى عالم العصور الوسطى وأخرى فى عالم عصر النهضة ، فكان هذا القرن من ناحية ذروة الاتجاهات التى سادت خلال أواخر العصور الوسطى ، ومن ناحية أخرى إرهاصة بأفكار عصر النهضة . وقد ترتب على تهاوى مبدأ خضوع الفرد لسلطة الدولة[١١] الخضوع كله الذى عمّ العصور الوسطى جميعها نمو النزعة الطبيعية[١٢] المنادية بأن العالم لا يفتقر فيما وراء ذاته إلى علّة لتفسير وجوده وحركته وغايته ، كما أسفر النزوع نحو الهرب من هيمنة العالم الأخروى والاقتراب من العالم الدنيوى عن يقظة النزعة الإنسانية[١٣] .

وشهدت بداية القرن الرابع عشر محاولة جريئة رائدة فى المجال الفكرى والأدبى هى ميلاد « الكوميديا الإلهية » التى كتبها « دانتى أليجييرى » Dante Alighieri باللغة الإيطالية فرفع بها هذه اللغة إلى مصاف اللغات الأوربية العالمية . وتُعدّ « الكوميديا الإلهية » أعظم كتب العصور الوسطى من حيث شدّة تأثيرها وتنوع أفكارها والمجالات التى طرقتها ، ذلك أنها جمعت بين أفكار فلسفة العصور الوسطى « السكولائية » وأفكار « الفرنسيسكان » وثقافة اليونان والرومان القديمة ، فإذا أسماء أرسطو وڤيرچيل وأوڤيد وشيشرون تلتقى على صفحاتها مع أسماء بويثيوس وتوما الأكوينى وفرنسيس الأسيزى .

وقد طبع دانتى « كوميدياه » شكلا وموضوعًا بالرمزية الرياضية للرقم ٣ الذى ينطوى على مغزى خفىّ يشير إلى تمجيد فكرة « الثالوث المقدس » ، وصاغ قصائده من الناحية الشكلية فى مجموعات تشمل كل منها ثلاثة أبيات ذات قافية ثلاثية تتكرر بالنظام نفسه فى المجموعات التالية ، وجمع فى كوميدياه ثلاثة حيوانات ضارية وثلاث نساء يخلّصنه منها وثلاثة رجال يهدونه سواء السبيل . كما قسّم موضوعها إلى ثلاثة أقسام أساسية هى « الجحيم » و « المطهر » و « الفردوس » ، وضمّن كل قسم ثلاثة وثلاثين نشيدًا تمثّل عدد السنوات التى عاشها المسيح على الأرض ، حتى إذا أُضيف إليها نشيد التصدير صار عددها مائة ، وهو الرقم الذى يرمز إلى الشمول والكمال .

والكوميديا الإلهية ليست عملاً واقعيًا رغم ما تحمله من رموز رياضية ونزعات فلسفية سكولائية ومواد علمية كقوانين حركة الأجرام وأفكار دينية ودنيوية وجدل فلسفى ومعان مجازية على نحو تمثيل ڤيرچيل للعقل وبياتريس للإلهام ، بل هى عمل شعرى خرج فيه دانتى على عادة الكتابة باللغة اللاتينية التى كانت مقصورة على عدد محدود من المتفقّهين فى اللغة اللاتينية التى كانت تتيح لهم الاطلاع على كتب الشعر والفلسفة والتاريخ ، والتى كانت تمثل لغة خاصة مغايرة للغة التى يتحدث بها العامة . على أن شاعرية هذا العمل الفياضة جعلت سبر أغواره أمرًا من العُسر بمكان ، فقد تخلّلته بعض فقرات غامضة لا سيما عند الانتقال من الجحيم إلى المطهر ثم من المطهر إلى الفردوس ، فإذا الكوميديا بعد وفاة دانتى تُعْوِزُها دراسة جادة حاول بها الأساتذة المتخصصون تفسيرها للدارسين ، غير أن هذا لا يخرج بها من مجال الشعر إلى مجال العمل العلمى ، رغم كل ما تضمّنته من معارف علمية جعلت استيعاب جوهرها متوقفًا على الدراية الحقة بعلوم اللاهوت والميتافيزيقا والفلسفة والسياسة المعاصرة .



دانتــــى

وقد حشد دانتى فى كتابه العديد من الموضوعات وخلط بينها إلى حد الاضطراب واللبس ، فإذا هو يجمع بين الحديث عن السياسة وعن الفردوس ، ويضع أسماء الأحياء من سكان البلاد التى زارها إلى جانب أسماء الأعلام الخالدين ، ويفيض فى الثرثرة الفجة إفاضته فى الحديث العلمى ، ويضع الجحيم إلى جوار الفردوس والإيمان إلى جوار العقل وأحداث الماضى مع أحداث الحاضر والتكهّن بالمستقبل ، ويضمّ الوثنية إلى المسيحية وعالم الإغريق والرومان إلى عالم العصور الوسطى ، غير أنه رغم ذلك كله حرص على ألا تطغى التفاصيل التى اجتمعت له على لغته الشعرية وروعتها ، محاولا أن يجمع المعانى المشتّتة فى وحدة شاملة ، ثم صاغ ذلك كله فى أسلوب جزل جميل يحتضن القارئ وسط هذا التيه ، باعثا

الحياة فى شخصيات قصته بلمسات إنسانية رقيقة ذات أثر بالغ ، وساق رموزه فى صور واضحة أليفة للقارئ العادى .

وتميز شعر دانتى بموسيقاه الخاصة ، وبنظرة شاملة إلى الوجود ، ونفاذ إلى الأعماق وبثراء فى الأخيلة والصور الشعرية ، فقد كان دانتى مرهف الإحساس بالنورانية الروحانية يصوّرها ببصيرة خياله الشعرى . وكان كثير الترنم بضوء الشمس ووهج النهار وتألق النجوم وبريق الأحجار الكريمة وومضات النور ينشرها قنديل فى ظلمة الليل ، وبآثار انعكاسات الضوء وانكساراته على الماء والزجاج والجواهر ، وبقوْس قُزَح وانعكاس أطيافه الملوّنة على السحب ، وبالوهج الأحمر لألسنة نيران الجحيم ، وبألق الفردوس الباهر وإشراقة عيون البشر ، وبالهالات النورانية المحيطة برؤوس القديسين حتى أدّى به عشقه للضياء إلى أن يختتم كل قسم من أقسام قصيدته الثلاثية العظيمة بلفظة « النجوم » .

وتنطوى الكوميديا على الرغم من بنائها من عناصر ثقافة القرون الوسطى على وجهات نظر مستمدة من عصر النهضة ، كما جمعت إلى وجهات النظر هذه كلها التنديد بسيطرة قوى الشر على نفوس الحكام المتسلّطين ، والتأكيد على ما للمشاعر النبيلة من أثر فى توجيه الحياة الإنسانية . وذهب دانتى إلى أن هدف قصيدته هو إزاحة البؤس عن كاهل البشر وهدايتهم نحو طريق السعادة . وكان دانتى عميق الإيمان بالإنسانية ، ولم يكن يرى فى عذاب الجحيم إلا إصلاحًا للفساد وتكفيرًا عن الأخطاء التى ارتكبها المرابون والبخلاء والمتّجرون بالدين ممن عرفهم فى حياته . وقد أساء الكثيرون الحكم على كوميديا دانتى اجتزاءً بقراءة القسم الأول الذى يتحدث عن الجحيم رغم ما فى هذا من تجاهل للقسمين اللذين يشكّلان مع القسم الأول وحدة شاملة لا غنى عنها لاستيعاب مضمون العمل كله . والحق إن هدف دانتى لم يكن التعبير عن نظرة العصور الوسطى إلى العالم الآخر ، بل كان إلقاء الضوء على ما طرأ من تطور على حياتنا الدنيوية منذ بدئها بالخطيئة الأصلية للبشر وما تبعها من تطهر خلال مراحل التطور والتقدم المختلفة إلى أن تنتصر فضيلة الخير الذى يتمثل من وجهة نظره فى الاستمتاع بنعيم الفردوس ، وهى رحلة فكرية طويلة مترعة بالانفعالات والمشاعر التى لم تعرفها شعوب العصور الوسطى . بدأ دانتى كوميدياه بتصوير أعماق الأرض ، صاعدًا عبر طبقات الجحيم ، ممتطيًا ظهر الشيطان إلى الجبل المطهّر ، ثم مضى صاعدًا فى الطبقات الميتافيزيقية السماوية ، وهى رحلة تمثل فى رأى دانتى رحلة الحضارة الإنسانية التى شقّت طريقها الصاعد عبر وثنية الإغريق والرومان وخلال العصور الوسطى التى تنازعتها سلطتا الكنسية المطلقة من جانب والدولة الرومانية المقدسة من جانب آخر . إنها حركة صاعدة خرجت بها البشرية من أعماق الظلمة إلى القمة المضيئة .

وظهرت خلال القرن الرابع عشر جماعة الفلاسفة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « الإسميين »(14) وذهبوا إلى أن العموميات تنبثق من تعدد الأشياء المفردة وجادلوا معتمدين على قانون الاستدلال(15) ، أى دراسة الوقائع المتفرقة والحالات الخاصة بغية استخلاص المبادئ العامة على العكس من العقلية السكولائية التى كانت سائدة وقتئذ وجادلت أيضا معتمدة على قانون الاستنتاج(16) ، أى البدء « بالعام » وصولا إلى الجوهر وهو « الخاص » ، وبمعنى آخر كان السكولائيون يبنون قضاياهم المنطقية قبل المسألة والإسميون بعدها . وكان معنى إزدياد نفوذ الإسميين تهاوى مبدأ خضوع الفرد لسلطة الدولة الذى ساد خلال العصور الوسطى حين كانت آراء أرسطو وآباء الكنيسة(17) بداهات مسلّمًا بها دون جدال ، كما كان يعنى بداية التجربة الحديثة لبلوغ الحقيقة مع النظرة الأولى المباشرة سواء فى مجال البحث العلمى أو فى مجال الفنون ، الأمر الذى أسفر خلال القرن التالى عن نشأة القوانين الرياضية للمنظور الخطّى(18) ، وتمثيل الجسد الإنسانى وفقًا لأصول علم التشريح والمقاييس الحسابية ، وبناء الأساس الهارمونى الحديث فى الموسيقى .

ومضى هذا النزاع بين الفلسفتين جنبًا إلى جنب مع نشأة النظرية الفرنسيسكانية الجديدة التى أطلّ بها صاحبُها على العالم . وما من شك فى أن اضمحلال مبدأ خضوع الفرد للسلطة الذى ساد القرون الوسطى يُعزى جزئيًا إلى مفهوم القديس فرنسيس عن الدين باعتباره علاقة اختيارية تلقائية بين الفرد وربه تقوم على المحبّة و التدلّه لا على الخوف والرهبة ، ومن هنا كان هذا المفهوم الدينى الجديد انتقالاً من نظام « المجتمع الرأسى » الذى يترابط فيه الناس بالمعنى الطبقى وفق مركزهم الاجتماعى وما يتولونه من سلطات ، إلى نظام « المجتمع الأفقى » الذى يربط بين الفرد وغيره بعلاقات أخلاقية تؤاخى بينهما . وكان لما يستشعره القديس فرنسيس من انتشاء غامر حين يتطلع إلى الشواهد المحسوسة على محبة الله لعبده الإنسان من زهر وثمر أثره الكبير هو الآخر على توجيه مجرى الفن ، فلم تكن الطيور التى خصّها القديس فرنسيس بعظاته هى طيور العصور الوسطى مثل « الحمامة المقدّسة » الرامزة إلى الروح القدس أو « نسر القديس يوحنا » الرامز إلى رؤياه ، بل هى الطيور المغرّدة التى تحلّق حولنا . وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه كان ملحوظًا إلى حد ما من قبل فى منحوتات القرن الثالث عشر بكاتدرائية شارتر وغيرها ، إلا أنه لم يحظ بانتشار واسع إلا خلال القرن الرابع عشر . وكلما طغى العالم الطبيعى على عالم ما فوق الطبيعة على أساس الملاحظة المحسوسة لا على أساس التجريدات الميتافيزيقية تحرّرت الفنون من مشكلة من أعقد مشاكلها العويصة ، فلقد كانت تلك المحبة التى يُكنّها القديس فرنسيس للبشرية ولكل ما هو بسيط ميسور تصويره من عُشب وشجر وغيره قد فتحت للفنانين آفاقًا جديدة انطلقوا يكتشفون مجاهلها . ومضى الناس يتلقوّن رسالة القديس فرنسيس فى شكل أمثال وحكَمٍ وصور بسيطة عن الحياة يستطيع أى فرد أن يدركها ، حتى جاء چوتو ليقوم بتفسيرها فى نمط تصويرى نابض بالحياة ، فلقد كانت الصورة المرئية والسمعية وقتذاك ذات أهمية قصوى نظرًا لتفشّى الأمية ، إذ كان معظم مَنْ يعظهم القديس فرنسيس لا يَلُمّ بالقراءة والكتابة ، لذا آثر چوتو استخدام الصور المرئية البسيطة على استخدام الصور اللفظية . وعلى غرار قصيدة دانتى الشهيرة التى صيغت على نمط « رؤياه » وحملت عنوانًا فرعيًا هو رؤيا دانتى « ألليجييرى » جاءت صور الفنانين فى مجالات التصوير والنقش على الحجر وتشكيل الزجاج المعشّق الملوّن والكلمة الملفوظة والأغنية تعبيرا مباشرا عن أحوال ذلك العصر برّ فى تأثيره فيهم أثرها على العقل المعاصر .

كان هذا المناخ الرخيّ هو الذى أعان چوتو على اكتشاف سرّ التوازن بين ما هو تجريدىّ وما هو مادىّ وبين الجوهر الإلهى والواقع الإنسانى ، فإذ هو يؤثر بثّ المواقف الإنسانية

الجليّة فى تصاويره متجنّبًا مناخ العصور الوسطى الغامض برمزيته التجريدية ، وإذا هو عزوف عن تصوير القديسين مخلوقات متعالية بل صوّرهم آدميين عاديين يستشعرون العواطف الإنسانية المألوفة من فرح ويأس وقنوط دون فارق يميّزهم عن سكان المدن الإيطالية الذين يعرفهم حق المعرفة . وبعد أن اطّرح رمزيات العصور الوسطى وغدا قادرًا على تمثيل الأشياء والأحداث كما تبدو له انبسط أمامه سبيل جديد ، فإذا معاصروه يصفونه بأنه « الفنان الذى يصب ّنبيذًا جديدًا فى زِقّ العصر البيزنطى والقرون الوسطى » . وإذا كان چوتو قد أبدى اهتماما وولعا شديدين بالطبيعة فإنه لم يركّز عليها إلى الحد الذى قد يُضعف قيمه الإنسانية الجوهرية . لم يكن اهتمامه بالطبيعة من أجل الطبيعة ذاتها بل لما تُسهم به فى إضفاء الواقع والحياة على أشكاله وشخوصه ، ومن هنا ينبغى علينا عند تطلّعنا إلى إحدى صور چوتو البدء بشخوصه الإنسانية ثم بالبيئة الطبيعية المحيطة ، ذلك أنه قد صوّر لوحاته ضمن منظور سيكولوچى لا منظورٍ خطّى ، وقد كانت موضوعاته تخلق بيئتها باتجاهاتها التعبيرية ومواقفها الدرامية ، وعلى حين انطوت تصاويره على اهتمام متزايد بمشاكل الفراغ الطبيعى إلا أنها ظلت خاضعة لمقاصده التعبيرية .

كانت حركة الفرنسيسكان ثورة سلمية فى ميدان الرهبنة فلم يحبس القديس فرنسيس رهبانه فى الأديرة بل ألبسهم الثياب البسيطة وألزمهم بروح التواضع والمحبة ثم أطلقهم لمخالطة البسطاء ومشاركتهم مشاكلهم ونوائبهم كى يعزّز ارتباطهم بالمجتمع بدلاً من الانسلاخ عنه ، فلم يبتعد أتباع القديس فرنسيس عن العالم الدنيوى وإن زهدوا فى مسراته وشواغله . وعلى حين كان رهبان الأديرة الأخرى يشكّلون هيئات كهنوتية صارمة ، كان أتباع القديس فرنسيس على النقيض منهم يمثّلون حركة اجتماعية ، ولم يعد أمام النزعة العقلانية المتحجّرة الشائعة فى جامعات العصور الوسطى غير أن تذوب فى فيض وجدانيات الحركة الفرنسيسكانية الدافئة ، ولم تعد نزعة الزهد القديمة تستميل الطبقة الوسطى التى نشأت فى المدن وأخذت تزداد ثراء ، وبدأت أناقة المعمار القوطى المحسوبة بدقة تخضع شيئًا فشيئًا لأنماط معمارية غير مُغرقة فى الشكليّات[١٩] ، وتم استبدال أشكال چوتو الدافئة المعبّرة بالنماذج الخطّية الموروثة عن أسلوب التصوير البيزنطى الذى كانت الحياة ما تزال تدبّ فيه ، فبدا الفارق بين شحوب تلك الوجوه المحوّرة شبه البلهاء للقديسين البيزنطيين وبين الرقة الإنسانية المرتسمة فوق فم باسم أو عين دامعة فى صور چوتو ، وتخلّى كلٌّ من فن المنحوتات المعمارى الشكلىّ ونماذج الزجاج المعشّق الملوّن التجريدية فى الطرازين الرومانسكى والقوطى عن مكانيهما لبساطة التصاوير الجدارية ، وجمع القديس فرنسيس فى موسيقاه – شأنه فى كل ما فعل – بين الموروث من التقاليد الدينية والموسيقى الشعبية الشائعة ، مشجّعًا جماهير الناس على المشاركة فى الترنّم بتسبيحات الحمد بعد أن زوّدهم بألحان يستشعرونها بوجدانهم دون حاجة لأن يدركوها بعقولهم .

ومع أن القديس فرنسيس قد نشأ فى أسرةٍ متوسطة تعمل بالتجارة إلاّ أنه لم يكن أرستقراطى النزعة ، وعلى الرغم من تلمّس البابوات والأساقفة بل والملوك صحبته إلا أن اهتمامه انصرف أساسًا نحو الفقراء والبسطاء من سكان المدن والقرى . وعلى العكس منه كان الفنان سيمونى مارتينى من سيينا الذى تكشف جدارياته المصورة فى بازيليكا القديس فرنسيس بأسيزى عن إسرافه فى التفرقة بين الطبقات الاجتماعية ، ولا غرو فقد كان هذا الفنان ــ على خلاف القديس فرنسيس والفنان چوتو ــ منتميا إلى طبقة الفرسان يعيش متنقلاً بين الدوائر الأرستقراطية وتنتمى تصاويره إلى طراز المدرسة القوطية المصقول ، على حين تبدو تصاوير چوتو الذى كان من عامة الشعب فى البازيليكا نفسها بالقياس إليها جدّ حديثة ، إذ كرّس فنه لصالح الطبقة الوسطى الجديدة ، ولم تكن شخوصه أرستقراطية أو شعبية بل مجرد آدميين عاديين بكل ما ينطوون عليه من دفء ورقة ووقار ، وبهذا ارتقى فنه إلى فلك روح القديس فرنسيس الهائمة بالإنسانية . وكانت الموسيقى الأثيرة لدى فرنسيس وأتباعه هى كما قدمت الأغانى الشعبية البسيطة التى ينشدها المغنون فى الشوارع والميادين ترفيها عن العامة لا أغانى الشعر الغنائى الغزلى التى كان ينشدها الشعراء المتجوّلون « التروبادور »[٢٠] للأرستقراطية الأوربية ، ولا الأسلوب الكنترابنطى القوطى الذى يعوّل على الشكل لا المضمون ، فلقد كانت رسالته هى وعظ العامة خلال فترات الراحة من عناء أعمالهم فى الأسواق أو الحقول ، ومن هنا شجّع القوالب الموسيقية البسيطة الجليّة التى لا تعقيد فيها .

وعندما ذكر دانتى فى كتابه : « أن شهرة المصوّر تشيمابُويه قد أظلمت بعد ظهور چوتوّ » ، وعندما أعلن بوكاتشيو « أن چوتو قد أحيا فن التصوير بعد أن ظل فى ظلام القبر لأجيال » ، كان هذا يعنى أن معاصرى چوتو قد تبيّنوا فى فنه روحًا جديدة وأسلوبًا حديثا . وهو ما نلمسه أيضًا فى كتاب [ديكاميرون] : « عشرةٌ من سكان المدينة غارقين فى السخرية من سلوك الفرسان والأساقفة والرهبان ونقائصهم ومن تقاليد النظام الإقطاعى الذى عفى عليه الزمن وما زالوا به متمسكين » . وفى فرنسا نشر فيليپ ده ڤيترى بحثا موسيقيًا فى عام ١٣١٦ بعنوان « الفن الجديد »[٢١] عارض فيه « الفن القديم »[٢٢] السائد فى أسلوب القرن الثالث عشر القوطى . لقد أخذ الناس يتنسّمون روحًا جديدة من الحرية والتحرر من التقاليد ، فإذا استخدام اللغة الدارجة فى الأدب والبُعد عن الأسلوب الشكلى فى التصاوير الجدارية وسريان الروح الشعبية فى الموسيقى يُسفر عن ظهور طبقة جديدة فى المجتمع تحوط الأعمال الفنية بالرعاية .

كذلك زاد الاهتمام من جديد بالفنون الكلاسيكية القديمة مما ظهر أثره فيما يراه الناس ويسمعونه ويطالعونه من أعمال فنانى القرن الرابع عشر وأدبائه ، فإذا لوحات نيقولو پيزانو المنقوشة نحتا على منبر كاتدرائية سيينا تكشف عن تأثره البالغ بالأسلوب الرومانى الكلاسيكى فى النقوش السردية بعمود تراچان ، وإذا اسم الشاعر الرومانى ڤرچيل يكثر ترداده على صورة بيّنة فى الكوميديا الإلهية لدانتى ، وهذه كلها ظواهر يتضح لنا منها كم كان أثر التقاليد القديمة ممتدًا . وإذا كانت منحوتات نيقولو پيزانو تأتى من حيث توقيتها الزمنى فى إثر مرحلة تألق المنحوتات الفرنسية القوطية إلا إنها فى حقيقتها أشد قربًا وصلة بفن روما القديمة ، فلقد كانت المنحوتات الرومانية القديمة منتشرة فى شتى أنحاء إيطاليا ولم يكن معقولاً أن يغفلها أى مثّال إيطالى متأمل . وتفسير ذلك هيّن يسير إذ مردّه الأثر الجغرافى لا الزمانى ، فوسط إيطاليا أقرب إلى روما منه إلى الشمال الفرنسى ، كما أن الإشارة إلى ڤرچيل فى كتاب دانتى لم تكن بدعة ، فطالما هو ينظم ملحمة شعرية فلا معدى عن أن

تكون الإنيادة التي لم ينقطع الناس عن مطالعتها هي السابقة الأدبية التي يعود إليها ، وإذ كان ثمة وعى تام بالآداب الكلاسيكية بين دانتى ومعاصريه لا يجوز إغفاله فقد جاء كتابه استمراراً لتقاليد ثقافية راسخة أكثر من كونه إحياء لها . فالثابت أن العصور الوسطى لم تُهمل شأن المؤلفين الكلاسيكيين أو الفن الكلاسيكى كما يزعم بعض المؤرخين ، فقد كانت مؤلفات ڤرچيل وأوڤيد وشيشرون وبعض مؤلفات أرسطو موضع الدراسة والمطالعة الجادة خلال العصور الوسطى مثلما كانت موضع الاهتمام خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . هذا إلى أن روحاً جديدة قد أطلقها كل من پترارك وبوكاتشيو مضت تتوثّب بالتشوّق إلى المعرفة والسعى الدائب بين أضابير مكتبات الأديرة للكشف عن مؤلفين يونانيين ورومانيين غير أولئك الذين أجازت الكنيسة الرجوع إليهم ، ومضى هذا كله جنباً إلى جنب مع التنقيب عن المنحوتات القديمة المطمورة بروما ومع دراسة المعمار الرومانى القديم . ويقينا لم يكن ثمة إعجاب من هذا الجيل بما هو وثنى قديم لذاته على نحو ما غدا الحال فى فلورنسا خلال القرن الخامس عشر ، فعلى حين كانت وحدة الوجود[٢٣] الفرنسيسكانية تحمل شبهاً كبيراً فى بعض نواحيها بمذهب حيوية المادة[٢٤] القائل بأن لكل ما فى الكون حتى الكون ذاته روحاً أو نفساً والذى اعتنقه الفكر الإغريقى المبكر ، فلا يمكن الزعم بأن القديس فرنسيس توصل إلى نظريته عن وحدة الوجود من خلال إلمامه بالحضارة اليونانية القديمة . وعلى الرغم من أن چوتو قد قضى فترة من حياته فى روما فإن الروح الإنسانية الطاغية على أعماله كانت أشد قرباً إلى وجهة نظر الفرنسيسكان الجديدة والى التقاليد الموصولة للنقش البارز والتصاوير الجدارية الرومانية منها إلى حركة إحياء الحضارة الكلاسيكية القديمة . ومن ثم لا يجوز الخلط بين مرحلة النزعة الإنسانية الفرنسسكانية العفوية التلقائية خلال القرن الرابع عشر والحركة الواعية لإحياء الكلاسيكية القديمة التى تميّزت بها فلورنسا خلال القرن الخامس عشر أو روما خلال القرن السادس عشر . وقد يبدو لنا أن هذه الحقبة كانت فترة صراع بين أفكار متعارضة ومزج بين اتجاهات تقدمية وأخرى رجعية ، غير أن أية حقبة تضم بين مَنْ تضم الأسماء اللاّفتة للقديس فرنسيس وچوتو ودانتـى وبوكاتشيو وپترارك ، وتعرض هذا القدر الهائل من الابتكارات الخلاّقة جديرة بأن تمثل طرازاً قائماً بذاته لا توطئة ولا مدخلاً إلى طراز آخر .

كنيسة القديس فرنسيس بأسيزى

ما من شك فى أنه لولا اتباع حشـد كبير من الفنانين سُنَن القديس فرنسيس فى الزهد والتقشف لما تسنّى لحركة فنية عظيمة نهض بها أتباعه أن تنمو وتتطور . وكان قد ثار إثر وفاته خلاف بين أقرب خلصائه حين طالب رفيقه الراهب إلياس بتشييد كنيسة عظمى جديرة بأستاذه وصديقه ، بينما آثر غيره أن يجرى تخليد ذكرى القديس باتباع نهج حياته البسيطة . وكان مثل هذا المبنى الصَّرحى الذى يجول فى خاطر الراهب إلياس يحتاج إلى نفقات باهظة لتشييده ، فهيّأ صندوقا رخاميا لجمع الصدقات من الحجاج الوافدين على أسيزى تبرّكاً بموطن القديس فرنسيس . ولم تكد تنقضى سنتان على وفاة القديس حتى بدأ العمل فى إقامة بازيليكا ودير على قمة التل التى آثر القديس فرنسيس أن يُوارَى جسده فيها (لوحة ١ , ٢) . وقد استغل المهندسون التضاريس الطبيعية للموقع فصمّموا المبنى بحيث يشمل كنيستين ، الكبرى فى المستوى العلوى للحجاج ، والصغرى فى المستوى الأدنى للرهبان ليكوّنا معاً البازيليكا الكبرى للقديس فرنسيس ، بحيث تبرز الكنيستان من وسط التل وتستقر العليا منهما كالتاج على جبينه . والحق إن هذا الموقع اللافت هو صاحب الفضل الأكبر فى إضفاء القيمة المتميزة على المبنى بأكثر مما تضفيه البراعة المعمارية . وتخلو الكنيستان من الأروقة الجانبية[٢٥] وإن كان لكل منهما مجاز فسيح يستوعب عرضها كله حتى ينتهى إلى ما وراء المجاز المتقاطع [الصالة العرضية][٢٦] عند الحنيّات[٢٧] المضلّعة . وتغطى هذا المجاز الفسيح قبوات متقاطعة[٢٨] ضخمة رباعية الأضلاع مرتكزة على صفوف من الأعمدة الملتصقة بالجدران « الأكتاف » (لوحة ٣ , ٤)[٢٩] . و لم يكن الطراز القوطى الإيطالى يميل إلى إشاعة الإضاءة الداخلية على غرار الطراز القوطى فى شمال أوربا الذى كادت شبابيك الزجاج المعشّق الملون[٣٠] تحل محل جدرانه ، إذ الملاحظ أن نسبة فتحات النوافذ إلى الجدران المصمتة فى بلاد الشمال كبيرة وتقل كلما اتجهنا جغرافيا صوب الجنوب ، وذلك نتيجة طبيعية لاختلاف شدة الضوء فى كل من جنوب أوربا وشمالها ، هذا إلى أن شمس الجنوب اللافحة تجعل الظل مطلوباً مرغوباً ، فغدا داخل الكنائس مأوى رطباً يلجأ إليه الناس فراراً من قيظ النهار ، فإذا العتمة السائدة فى الداخل تُسهم بنصيب من الغموض الذى بات يلفّ المكان ، فضلاً عن أن خلو الكنيسة من الأروقة الجانبية بالإضافة إلى قلة عدد النوافذ ذات الزجاج المعشّق الملون وفّر مساحات جدارية فسيحة للتصاوير الجدارية « الفريسك » رفّافة الألوان .

ولما كانت الإضاءة مقصورة على ما يتسلل من ضوء من خلال « صفّ النوافذ المُشعّة »[٣١] توهّجت الجدران فى الداخل المعتم بضوء خافت داخلى منبعث من التصاوير الجدارية التى تمثل مشاهد من حياة القديس فرنسيس ، والتى تُضفى على الكنيستين التوأمين ميزتهما الفريدة بين سائر الكنائس الأخرى . وحين نستعرض أسماء الفنانين الذين اشتركوا فى تصوير جدران الكنيستين نكتشف أنهم يحتلون القمة بين كبار



لوحة ١ : بازيليكا القديس فرنسيس بأسيزي



لوحة ٢ : بازيليكا القديس فرنسيس بأسيزي



لوحة ٣ : الكنيسة العليا ببازيليكا القديس فرنسيس من الداخل

المصوّرين خلال تلك الحقبة بدءًا من تشيمابُويه وسيمونى مارتينى ولورنزتّى ، وعلى رأسهم جميعًا چوتو العملاق الذى يُحتمل أن يكون قد قصد أسيزى خلال فترة نضجه المبكر . ومع أن لوحات الفسيفساء كانت ما تزال شائعة إلا أن استخدامها كان يمضى وئيدًا ، ولا غرو فموادها نادرة باهظة التكاليف على حين كان التصوير الجدارى قليل النفقات لا يستغرق إنجازه وقتًا طويلاً ، ومن ثم وقع عليه الاختيار لزخرفة بازيليكا القديس فرنسيس . ويسترعى انتباهنا أن هذه الصور الجدارية اتخذت أماكنها بمهارة فائقة ضمن النسق المعمارى العام إلى الحد الذى جعل كلا منها يُسهم بنصيب قائم بذاته ضمن هذا النسق . وقد اقتصرت منحوتات البازيليكا على تنوّعات خلاّبة من الحليات المعمارية فى الداخل كالمنابر والمذابح ونقوش الأعمدة ، كما تضافرت مجموعة الجدران والعقود والقبوات وشبابيك الزجاج المعشّق الملون والسقف لتكسو المكان بأسره ثوبًا يضم شتى الألوان الزاهية التى نقلت لنا الدفء الوهّاج المنبعث من رسالة القديس فرنسيس الإنسانية إلى حد ينتزع منا عميق الإعجاب .



لوحة ٤ : الكنيسة العليا ببازيليكا القديس فرنسيس بأسيزي.
الجدران والعقود والقبوات وشبابيك الزجاج المعشق الملون

جـوتُّـو ١٢٦٦ ـ ١٣٣٧

بدأت حقبة جديدة كل الجدّة في ميدان الفن بظهور الفنان چوتو الذى لم يكن ينتقص من شأنه الرفيع ما يُشاع من أنه كان مديناً فى أسلوبه التصويرى إلى الفنانين البيزنطيين ، وفى أهدافه إلى محاكاته أعمال كبار مثّالى كاتدرائيات الشمال الأوربى . وتعدّ الصور الجصّية الجدارية « الفريسكو » أشهر إنجازات چوتو ، وقد سُمِّيت « فريسكو » لأنها تُرسم فوق الحائط بينما لا يزال الجص أو الملاط طريّا طازجاً . ولقد كان المصورون أشد بطئاً من المثّالين الإيطاليين فى اللحاق بالروح الجديدة للفنانين القوطيين والتجاوب معها ، فلا يغيب عن البال أن مهمّة المثّال الذى يهدف إلى تصوير الطبيعة أيسر بكثير من مهمّة المصوّر صاحب الهدف نفسه ، فالمثّال فى غير حاجة إلى الإيحاء العميق عن طريق التضاؤل النسبى[٣٢] أو التجسيم[٣٣] باستخدام الضوء والظل ، إذ ينتصب تمثاله بالفعل فى فراغ حقيقى وضوء حقيقى . وكانت بعض المدن الإيطالية كالبندقية على سبيل المثال ما تزال على اتصال وثيق بالإمبراطورية البيزنطية ، كما ظل الحرفيون الإيطاليون يتطلعون إلى القسطنطينية مصدراً للإشعاع يستلهمونه وبه يهتدون ، فحتى القرن الثالث عشر كانت الكنائس الإيطالية ما تزال مزيّنة بلوحات الفسيفساء الرصينة على غرار النمط المتأغرق . وقد يتبادر إلى الذهن خطأً أن هذا الولاء للطراز اليونانى الشرقى المحافظ قد وقف حجر عثرة فى سبيل التغيير والتطور الذى ما كاد يطلّ فى خاتمة القرن الثالث عشر حتى لعب الفن البيزنطى نفسه دوراً جعل الفن الإيطالى لا يلحق فحسب بمنجزات كاتدرائيات الشمال الأوربى بل أن يُضرم ثورة كبرى فى فن التصوير بأسره ، متيحاً للإيطاليين فرصة عبور الحاجز الذى يفصل النحت عن التصوير . وعلى الرغم مما يتّسم به الفن البيزنطى من جمود فلا ننسى أنه هو الذى صان مكتشفات المصوّرين الإغريق ، وكان لا معدى عن ظهور عبقرية تخرج بالفن البيزنطى عن جموده وتنطلق به إلى عالم جديد . وكان أن ظهرت هذه العبقرية فى شخص المصوّر الفلورنسى چوتو بوندونى Giotto الذى طبّقت شهرته الآفاق وتباهى به أهل فلورنسا وأشادوا بذكره ووسّعوا رقعة ذيوع صيته وراحوا يؤلفون القصص والحكايات عن عبقريته ومهارته وذكائه . وكان هذا فى حد ذاته أمراً جديداً غير مألوف ، فلم يكن الناس خلال العصور الوسطى يكترثون بحفظ أسماء فنانيهم وكانوا يذكرونهم كما يذكر أحدنا خيّاطه أو صانع أثاثه ، وكذا الفنانون أنفسهم لم يعنوا حتى بتوقيع أسمائهم فوق أعمالهم . وإذا كنا لا نعى أسماء العباقرة الذين أنجزوا منحوتات كاتدرائيات شارتر ونورمبرج وغيرهما فهم دون شك قد ظفروا أثناء حياتهم بما يستحقون من تقدير هم به جديرون ، لكنهم رغبوا عن هذا التقدير الذى تبرعوا به من جانبهم للكاتدرائية التى عملوا بها طمعاً فى مثوبة الله . ومنذ ظهور چوتو بدأ عهد جديد فى تاريخ الفن فى إيطاليا أولاً ثم فى غيرها من بقاع أوربا ، إذ أصبح تاريخ الفن هو تاريخ عظام الفنانين .

وقيل إن چوتو قد نشأ راعياً فقيراً اعتاد الرسم والنقش فوق ما يصادفه من الصخور والأحجار المستوية الأسطح المتناثرة بين الحقول . ومهما كانت طبيعة نشأته فقد لقن منذ البداية كيف يتأمل الطبيعة عن قُرب قبل أن يرسم ، كما درس نشاط الإنسان والطير والحيوان وكيف تنمو الأشجار وتبدو الجبال ، ثم شرع فيما لم يَجُلْ بخاطر أى فنان قوطى من الشمال ، إذ حذف كل تفصيل يكون من ورائه تعقيد مشهده ، وجعل تصميماته أقرب إلى البساطة والطبيعة مع حرصه على التنويع .

وكان چوتو إلى جوار طبيعته الفنية الرهيفة الحس رجلاً واقعياً . فحرص على جمع ثروة ضخمة وأدار أملاكه بحذق ودراية . وتكمن المفارقة فى أنه قد حاز هذه الشهرة وظفر بهذه الثروة وهو فى خدمة الفرنسيسكان يصور فضائل الفقر والزهد حسبما تجلّت فى حياة القديس فرنسيس . والثابت أنه كان رجلاً شريفاً مستقيماً ولم يكن مرابياً جشعاً كما حاول بعض كتّاب السير أن يصوروه ، فقد كان يمتلك الأراضى والعقارات ويُقرض المال بفائدة شأنه شأن أى ثرىّ فلورنسى وقتذاك . وكان لورنزو دى مديتشى العظيم سبّاقاً إلى وضع صورة لچوتو فى كاتدرائية فلورنسا تقديراً لعظمة هذا الفنان الخالد ، كما ذكره صديقه دانتى فى النشيد الحادى عشر من « المطهر » فى الكوميديا الإلهية بقوله : « لقد اعتقد تشيمابويه أنه فى فن الرسم راسخ القدم ، ولكن الصيحة الآن لچوتو ، حتى لقد أظلمت شهرة الأول »[٣٤] .

ومنذ القدم كانت العمارة تعبيراً عن الإنسان ، فلقد انطوت معابد الإغريق والرومان وكاتدرائيات العصور الوسطى على معتقدات الإنسان عن نفسه وعن آلهته ، وجاء النحت فرعاً متمماً للعمارة بينما أدّى التصوير دور العنصر الزخرفى حتى ظهر چوتو ليقلب ذلك المفهوم رأساً على عقب لا بقصد التغيير وإنما بصفته مصوّراً مجدّدا وأداة لهذا التغيير ، فنال التصوير على يديه مكانة لم يظفر بها من قبل ، وظل الحال كذلك على الرغم من الابتكارات المعمارية الفذة التى قدمها المعمارى برونليسكى وأضرابه ومنجزات النحت الرائعة التى قدمها أمثال دوناتللو حتى ظهر ميكلانچلو وانتهى إلى تصوير سقف مصلّى سيستينا فى عام ١٥١٢ . وتضمّ الفترة الواقعة بين تصوير لوحات چوتو الجدارية وبين تصوير سقف سيستينا فنانين عظماء آخرين من أمثال مازاتشيو فى فلورنسا وپييرودلّلا فرنشسكا فى أرتزو ورافائيل فى الڤاتيكان ، بينما قدم شمال أوربا بمزاجه الذى يباين غيره من الأمزجة روائع خالدة مثل صورة مذبح جنْت لڤان إيك وصور مذبح أيزنهايم لجرو نيڤالد إلى غير ذلك مما سأوسعه بحثاً فى فصل تالٍ .

اختط چوتو طريقاً احتذاه المصورون قرابة ستة قرون برغم ما اعتراه من تنوّع ، وهو طريق لم يعقه عائق حتى ظهور مدارس القرن العشرين العصرية أو على الأقل حتى ظهور الفنان سيزان . وكم يسترعى انتباهنا ذلك التشابه بين چوتو وسيزان فلكل منهما أسلوبه المبتكر ، فعلى حين كان سيزان هو الحلقة بين التقاليد التى أرساها چوتو والمدرسة التكعيبية ، كان چوتو هو الحلقة بين العصور الوسطى والتطور الثورى فى عصر النهضة ، ولا أقصد أن چوتو كان يرى نفسه ثورياً وإنما أقصد أن فنه هو الذى كان ثورياً ، فلقد أعاد توجيه مسيرة التصوير فى تمثيله للعالم من حوله لا سيما بعد التغيير الجذرى الذى طرأ على الفكر عموما ، فبعد أن ولّى عصر الإيمان الساذج نقل چوتو فن التصوير من

فن رمزى إلى فن وجدانى ، وربط بين التصوير والكون والعواطف الإنسانية ، وما كاد يفعل حتى أخذ التصوير يضرب فى كل ميدان من ميادين اليقظة الفكرية والتوقد الذهنى .

وفيما بين عصر چوتو وعصر ميكلا نچلو جمع التصوير الفلورنسى أسماء عدة متألقة مثل مازاتشيو وفرافيليبو ويولايولو وڤيروكيو وليوناردو داڤنشى وبوتتشللى ، وإلى جوار هؤلاء توهّجت أسماء ساطعة فى سماء الفن البندقى أيضاً يأتى على رأسهم بللينى وچورچونى وتتسيانو وتنتوريتو وڤيرونيزى وتييپولو . والفرق بين المدرستين شاسع بعيد ، فعلى حين كان الفنانون البنادقة مصوّرين فحسب ، كان الأمر على خلاف ذلك بالنسبة للفنانين الفلورنسيين . فنحن إذا غضضنا الطرف عن كونهم مصوّرين أفذاذ فهم مثّالون عباقرة ، وإذا تناسينا أنهم مثّالون فهم أيضاً معماريون وشعراء وموسيقيون وعلماء لم يتركوا لونا من ألوان التعبير إلا طرقوه وبرعوا فيه ، وكان التصوير واحداً فحسب من بين مظاهر التعبير عن مواهبهم المتعددة . وكان چوتو أول الشخصيات العظيمة بين الفنانين الفلورنسيين ، فبزغ معمارياً مبدعاً ومثّالاً ممتازاً وفسيفسائياً بارعًا ، وعُرف بخفة ظلّه وقدرته على نظم الشعر بطلاقة ، لكنه اختلف عمّن خلفه من الفنانين التوسكانيين بقدرته الفذة على اكتشاف ما هو « جوهرى » فى فن التصوير بصفة عامة وما هو « جوهرى » فى تصوير الشخوص بصفة خاصة .

ولما كان التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعْد ثالث على اللوحة المصورة فى بُعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين ، لذاً كانت مهمة الفنان هى إثارة الحسّ اللمسى للمشاهد ، فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصوّر بأعصاب كفّه وأنامله حتى لتكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح « الشكل » قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقى يملك تأثيراً متصلاً . وبهذا يكون الأمر الجوهرى فى فن التصوير هو تنبيه وعينا « بالقيم اللمسية »[٣٥] بإمداد الصورة بنفس القوى التى يتمتع بها الموضوع المصوّر حتى تثير خيالنا اللمسى ، ومن ثم كان طبيعياً أن يُعنى چوتو باختيار العناصر ذات الدلالة الجوهرية والمادية المباشرة وتسجيلها . ومن الثابت أنه ليس ثمة عنصر يمكن التعبير من خلاله عمّا له دلالة مباشرة مثل الجسد البشرى خاصة الجسد العارى ، وأن هناك علاقة وثيقة واضحة بين ما تسجّله شبكية العين للمرئيات والإحساس بالقيم اللمسية ، إذ تستطيع العين حين ترى نتوءا أو شكلاً أسطوانياً أو محدّباً أن تنقله إلى الذهن والمخيّلة على الفور كما لو كانت الأصابع قد تحسّسته ولمسته ، بل إننا كلما خلعنا على الأشكال المادية الصفات البشرية ازدادت معرفتنا بها وإدراكنا لها . ولكن يبقى شكل واحد فحسب فى الكون المرئى لا يحتاج إلى أن نعزو الصفات البشرية إليه ، وهو الإنسان نفسه ، فحركاته ونشاطه وإيماءاته هى أمور ندركها إدراكا مباشرا دونما جهد لخلق لغة رمزية تدل عليها . ومن هنا فليس ثمة شكل مرئى يمتلك مثل هذه الإمكانيات الفنية كالجسد البشرى ، وليس مثله شكل يمكن أن نفطن بسرعة إلى التغييرات التى تطرأ عليه ، وليس مثله شكل ندركه بمجرد تمثيله بما هو عليه فى الحياة ، وليس مثله شكل يمكن أن يتبدّى أثره بسرعة وقوة معمّقا إحساسنا بأننا جميعا شركاء فى الحياة .

وعلى هذا النحو يغدو « الجوهرى » فى فن التصوير – على العكس منه فى فن التلوين [علاقات الألوان بعضها ببعض] – إثارة الإحساس بالقيم اللمسية لدى المشاهد ، وهو المجال الذى برع فيه چوتو واستمد منه شهرته التى لا تبارى حتى باتت منجزاته مصدراً ثرّا للبهجة الجمالية على مرّ الزمن . ويُلفتنا أن المصورين الفلورنسيين هم الفنانون الأوربيون الذين انشغلوا بجدّية بالمشاكل المتعلقة بفن « تصوير الشخوص » بالذات ، وأغفلوا أكثر من مصوّرى المدارس الأخرى الاستعانة بالأنماط الجذابة الجميلة أو المواقف درامية التأثير ، غاضين الطرف عن المتعة التى تبعثها الألوان ، فلم يستغلوا عنصر اللون بطريقة منهجية ، بل تكاد بعض أعمالهم الشهيرة تنطوى على ألوان فجّة ، ذلك أن الأساتذة الفلورنسيين قد حصروا كل جهودهم فى تنمية « الشكل »[٣٦] الذى أصبح وحده مصدر المتعة الجمالية الرئيسى فى منجزاتهم . « فالشكل » فى فن التصوير هو الذى يضفى على الموضوع المصوّر أكبر قدر من الواقعية ، ويمنح المشاهد متعة نفسية متزايدة وإحساساً متجدّداً بطاقة استيعاب غير محدودة ، حتى غدت المتعة التى نلمسها بالموضوع الواقعى المصوّر تفوق أحياناً المتعة التى نلمسها بالموضوع الواقعى ذاته ، فضلاً عن أن إثارة خيالنا اللمسى توقظ إحساسنا بأهمية الحاسة اللمسية فنشعر أننا بتنا مزوّدين بقدرات حياتية أفضل ، كما تمنحنا إحساساً بتزايد قدرتنا على الاستيعاب . وهذا لا يعنى أن متعة الصورة تنحصر فى القيمة اللمسية وحدها بل هى تتعداها أيضا إلى ما تنطوى عليه من جمال التكوين الفنى وسحر الألوان ، هذا إلى ما فيها من دلالات إيمائية وحركية وغير ذلك من مفاتن التصوير . ولكن إذا لم يتوفر فى الصورة ما يلفت خيالنا اللمسى فإنها تصبح أبعد ما تكون عن الجاذبية النابعة من الواقعية التى تزيدها الأيام عمقًا ورسوخاً ، لأنها إذا لم تكن كذلك فسرعان ما ينفد معينها وتنضب قدرتها على شدّ مشاعرنا ، وتفقد ما ينطوى عليه جمالها من دلالة جوهرية كان ينبغى ألا يتغير شعورنا إزاءها وإن عاودنا النظر إليها مرة بعد مرة .

ويستطيع القارئ أن يتبين كيف استطاع چوتو أن يثير فينا الخيال اللمسى إذا ضاهى بين صورتين متجاورتين بمتحف أوفيتزى بفلورنسا تتناولان موضوعاً واحداً هو « العذراء فوق عرشها تحمل يسوع الطفل » إحداهما للفنان تشيمابويه (لوحة ٥) والأخرى لچوتو (لوحة ٦) – وكان تشيمابويه (١٢٤٠ –١٣٠٢) حلقة الوصل بين التقاليد الفنية البيزنطية وثورة چوتو الفنية ، وقيل إن چوتو قد تتلمذ على يديه – فسيجد أن الفارق بينهما شاسع ، لأنه ليس فارقًا بين أنماط أو قوالب نموذجية فقط بل هو فارق فى طريقة التنفيذ وتحقيق الغرض . فمع لوحة تشيمابويه نجهد مع الصبر والأناة لفك مغاليق الخطوط والألوان كى نتبيّن مغزاها حتى ننتهى إلى أن الصورة تمثل امرأة جالسة تلتف حولها كوكبة من الملائكة وأدناها أربعة من القديسين ، على حين أننا ما نكاد نتطلع إلى لوحة چوتو حتى ندرك مضمونها على التو ، فالعرش يحتل فراغًا ملحوظاً والعذراء من فوق العرش فى جلْسة مرتضاة والملائكة مصطفّة حولها ، ولا غرو فقد مارست مخيلتنا اللمسية دورها على الفور ، فشاركت أكفّنا وأصابعنا عيوننا بأسرع مما كانت تفعل لو أنها كانت تتطلع إلى المشهد نفسه على الطبيعة . ولا يسع المرء إلا الاعتراف بأن هذه الصورة تحمل بعض الأخطاء ، كقصور الأنماط الممثّلة عن التعبير الأمين عن « المثل



لوحة ٥ : تشيمابويه: العذراء فوق عرشها تحمل يسوع الطفل. متحف أوفتري بفلورنسا



لوحة ٦ : چوتو : العذراء فوق عرشها تحمل يسوع الطفل. متحف أوفتزي بفلورنسا

الأعلى للجمال » وضخامة الشخوص التى تبدو مفاصل أطرافها مطموسة مما أفقدها طواعيتها للحركة ، غير أن سماتها الأخرى الجديرة بالتأمل ترغمنا على التجاوز عن هذه الهنات .

وينزع جوتو عادة نحو الأنماط ذات الأشكال والوجوه البسيطة الضخمة التى تُلفت الخيال اللمسى ، كما يلجأ إلى استخدام أبسط الأضواء والظلال ، ومن ثم تشمل خطة ألوانه أخفّ الألوان وطأة فى الوقت نفسه الذى تنطوى فيه على أشدّ التباينات ، ويهدف فى تكويناته الفنية إلى وضوح تجمعات الشخوص حتى يظفر كل منها بقيمته اللمسية المناسبة . والعجيب الذى يشدّ الانتباه فى لوحة جوتو السالفة هو ظلالها وأضواؤها ، فعلى حين تبيّن الظلال الأسطح المقعّرة تكشف الأضواء عن الأسطح المحدّبة ، وبتلاعبه بالأضواء والظلال وبالخطوط الموظّفة توظيفًا عمليًا فعالاً نفطن على الفور إلى الدلالة الجوهرية فى كل شكل من أشكاله عاريًا كان أم كاسيًا ، فكل ما تضمّه اللوحة يؤدى وظيفته فى النسق الفنى العام نظامًا وتركيبًا وتكوينًا ، وكل خط له وظيفته ، مؤديًا دوره فى تحقيق هدف معين تحدّد وجوده واتجاهه الحاجة إلى إضفاء القيمة اللمسية على الصورة ، فإذا تتبع المرء أى خط فى هذه اللوحة أو فى غيرها من لوحاته وجده يحوّط الشكل ويجسّمه بما يساعد على تبيّن الرأس والجذع والردفين والساقين والقدمين فى يسر ، كما تحدّد الحركة المصوّرة انسياب الخط ووُجهته وغلظه ولطفه ، فليس ثمة صورة لجوتو لا تنطوى على هذه الميزات .

وإذا كانت أهم ميزة فنية تنفرد بها إنجازات جوتو وتعدّ بحق إسهامه الشخصى فى فن التصوير هى إضفاء القيم اللمسية عليه فليس معنى ذلك أنه يفتقر إلى غيرها من المزايا ، فقد كان رغم قصور الوسائل الفنية فى عصره يلجأ حين يتناول موضوعًا دينيًا إلى إسباغ وقار المواكب الدينية والجلال الكهنوتى والمغزى الروحانى عليه . وإذا انتقلنا إلى تصاويره الترميدية[٣٧] الوعظية الرامزة التى صوّرها على جدران مُصلّى « آرينا » بپادوا كالظلم والبخل والإيمان على سبيل المثال ، ندرك على الفور أنه لابد قد ساءل نفسه : ماهى الدلالات الجوهرية والمادية فى مظهر وسلوك وإيماءات الشخص الذى تسيطر عليه مثل هذه الرذائل أو يتحلّى بمثل تلك الفضائل ؟ ثم يعكف بعد ذلك على رسم هذه الشخصية فى صورة تعيد إلى الذاكرة هذه الرذيلة أو تلك الفضيلة ، فإذا هو يصوّر « الظلم » رجلاً قوى البنية فى عنفوان عمره يرتدى ثياب القضاة بينما تقبض يده اليسرى على مقبض سيفه واليمنى ذات الأظافر المخلبية على رمح ذى خُطّاف مزدوج ، وترقب عينه القاسية ما



لوحة ٧ : جوتو: الظلم. مصلّي آرينا. پادوا



لوحة ٨ : جوتو: البخل. مصلّي آرينا. پادوا

يجرى بين يديه فى صرامة متأهبًا للانقضاض بكل قوته على فريسته ، ويجلس فى اعتداد فوق صخرة تطلّ على أشجار شاهقة ، وقد احتشد أتباعه تحت الصخرة يجرّدون أحد المارة من ثيابه وجواده ومما يحمله معه ثم يفتكون به (لوحة ٧) . وإذا هو يصوّر « البخل » عجوزًا شمطاء أذنها كالبوق ، وقد أطلّ من فمها ثعبان يتحوّى ليلدغ جبينها ، بينما تقبض يسراها على كيس نقودها وهى تسير متسللة تتلهـــف يمناها لاستلاب أى شىء (لوحة ٨) . كما صوّر جوتو « الإيمان » فى شكل سيدة تمسك بالصليب فى يد وبلفيفة فى اليد الأخرى (لوحة ٩) ، ومثل هذه الصور الرمزية لا حاجة بها إلى تعريف يوضّح مقاصدها ما بقيت هذه الرذائل والفضائل منتشرة بين الناس . وقد يحلو للمشاهد أن يرد تلك الأشكال المصورة الدقيقة إلى الشخوص الرامزة المنحوتة على مداخل الكاتدرائيات القوطية المنتشرة فى فرنسا وشمال أوربا ، ولكنه ما يلبث أن يفطن إلى الفارق الشاسع بين أعمال المثّالين القوط وبين هذه الأشكال المصورة الدقيقة التى تفيض بالحكمة والموعظة ، فتسترعى انتباهه محاولات التضاؤل النسبى وتجسيم الوجوه واستخدام الظلال فى طيّات الثياب المنسابة ، فلقد انصرم ما ينوف عن ألف عام منذ آخر مرة ظهرت فيه هذه المحاولات ، وإذا جوتو يعيد اكتشاف فن الإيحاء بالعمق فوق سطح مستوٍ .

وثمة نموذج آخر يكشف عن حس جوتو الرهيف بكل ما هو جوهرى ذو دلالة هو تناوله الحاذق للإيماءات والحركة التى سرعان ما توحى بالمعنى الذى يبغيه ، على نحو ما نرى فى لوحة الفريسك « دخول المسيح إلى أورشليم » بمصلى آرينا فى پادو (لوحة ١٠) . فمن خلال الخطوط ذات الدلالة ، والضوء والظل ذى الدلالة ، والنظرات المتجهة إلى أعلى أو أسفل ذات الدلالة ، والإيماءات ذات الدلالة ، ومن خلال أبسط الوسائل التقنية المتاحة وقتذاك ، – وعلى الرغم من الدراية المنقوصة المبتسرة بأصول التشريح آنذاك – نقل إلينا جوتو الإحساس التام بالحركة .

وكان الفنان جوتو من أوائل الرواد الذين استخدموا العناصر الشرقية التجميلية فى التصاوير التاريخية الدينية الأوروبية بغية محاكاة الواقع ، فإذا هو يصوّر الإنسان الشرقى بملامحه وأزيائه من عمائم وأردية فضفاضة وإسراف فى التجمّل بالحلىّ والجواهر وكأنه كان يعايش أهل تلك الأمصار الجغرافية التى عاصرت أحداث الكتاب المقدس ، كما صور عناصر الطبيعة والعمائر الشرقية والنباتات الإقليمية كالنخيل والطير كالطواويس والحيوان كالنوق والحمير والتنانين والقردة على غرار ما وقعت عليه عيناه فى كتب الرحّالة والقناصل والحجاج والمبشّرين التى

كانت فى أغلب الأحيان تنتظم رسوماً توضيحية للأماكن المقدسة وأنماط العمارة والأزياء وقسمات الوجوه وتضاريس المنطقة . ومن هنا جاءت الصورة الشرقية فى لوحاته وإنجازات من ساروا على نهجه حافلة بمثل هذه الزخارف التجميلية .

وتكاد الكثرة من مؤرخى الفن تُجْمع على أن اللوحتين الأوليين من مجموعة لوحات كنيسة القديس فرنسيس بأسيزى هما من تصوير چوتو نفسه ، وإذ كان المعروف عنه أنه يستعين فى إعداد رسومه بنفرٍ من المساعدين ، فمن العسير تعرّف ما له وحده من بينها . ويرى الزائر وهو يعبر البوابة الرئيسية إلى يمينه لوحة « معجزة النبع » (لوحة ١١) تقابلها يساراً لوحة « موعظة الطير » (لوحة ١٢) ، ولعل چوتو قد اختار موقع هاتين اللوحتين بالقرب من مدخل الكنيسة لكى يتأثر الحجاج الوافدون أول ما يتأثرون بمغزى أسطورة القديس فرنسيس التى تنطوى عليها هاتان اللوحتان . وتوحى سيرة هذا القديس فيما تمثله تلك اللوحات بما كان له من عون للفقراء ومساعدة لأبناء السبيل ، ثم إلى ما كان له من حدب على مخلوقات الله لا سيما الطيور التى كان يناديها باسم أخواته . والمعروف أن چوتو قد استلهم تصاويره من سيرة القديس فرنسيس التى دوَّنها القديس بونا ڤنتورا ، وكانت لوحة معجزة النبع تروى حادثاً عرض للقديس أثناء إحدى جولاته التى تحكيها أسطورة « الرفقاء الثلاثة » . وفى هذه القصة نرى كيف اضطر القديس ورفيقاه حتى يصعد إلى الدير القائم فوق جبل لاڤيرنا إلى الاستعانة بفلاح مُعدم وحماره ، وكان الطقس شديد الحرارة والطريق وعراً عبر جبل أجرد مما أحس معه الفلاح بعطش شديد حتى كاد يهلك ظمأ ، فإذا هو يصيح مُوَلْولاً بعد أن ثبت له أنه لا محالة مشرف على الهلاك إن لم يُسعفه القدر بجرعة ماء . وعندها خرّ القديس فرنسيس راكعًا مبتهلاً إلى الله ، ثم إذا هو يمسك بيد الفلاح يُنهضه من مجثمه مشيراً إلى صخرة فى الجبل قائلاً له : « هناك ستجد ما يروى ظمأك ، فثمة عين ماء فجرّها المسيح إشفاقاً عليك » ، ولم يكن هذا العطش الذى أشارت إليه الأسطورة بطبيعة الحال عطشاً بدنياً فحسب بل هو عطش روحانى أيضاً .

وبقدر ما تتجلى روعة التكوين الفنى فى هذه اللوحة فهو شديد البساطة ، حيث يبدو القديس فرنسيس مكتسياً برداء طائفته محتلاً مركز البؤرة من الصورة على مقربة من قمتين صخريتين ، تبدو تلك الواقعة وراءه وقد غمرها الظل ، وتبدو تلك التى يرفع ذراعيه أمامها ابتهالاً غارقة فى فيض من النور المتوهّج ، ويهبط الضوء مائلاً فوق تضاريس الجبل المتدرجة حتى تبلغ حدّته الذروة حول رأس القديس فيتحد مع الهالة المحيطة برأسه . وفى ظل القديس يتراءى رفيقاه وحماره على امتداد اتجاه النور الهابط ، ويتوازن شكل الفلاح المعتم الذى يروى عطشه من النبع فى أسفل الجهة اليمنى من الصورة مع الجبل المغمور بالظل فى أقصى اليسار العلوى ، وهو ما يرمز إلى أنه ما يزال متعطشاً إلى ارتواء روحه . ولما كانت صورة القديس فرنسيس هو الآخر قد ظهرت على نفس الخط المائل ، فالراجح أن الفنان قد قصد بذلك الإيحاء بإشراقة الاستنارة . وتضم اللوحة أحد جبال چوتو التى نراها فى الكثير من منجزاته ، والتى لا سبيل إلى محاكاتها ، فهو لا يصور الجبال كما هى فى الواقع وإنما هو يتصرّف بأحجامها بحيث تتواءم مع الطبيعة البشرية . فجباله دائماً على وفاق وتناغم مع الشخوص التى تجتازها ، وهى فى هذه اللوحة تُغرى المُشاهد بأن يتأمل مغزى الحادث الخارق المُعجز ، على حين يتجاذبَ راهبان أطراف الحديث وقد شملتهما الحيرة . على أنه مما يسترعى الانتباه أن النسب التى راعاها چوتو غير صحيحة من الوجهة الواقعية وإن كانت سليمة من الوجهة السيكولوچية ، فتبدو شخوصه ضخمة بالقياس إلى الجبال ، كما تظهر الأشجار متناثرة للإيحاء بالانفساح لا لمحاكاة مشهد الأشجار الطبيعية التى تضمّها مثل هذه البيئة . هكذا وفق چوتو فى استغلال تضاريس الجبال الوعرة وفى استخدام الضوء والظل لإبراز الحجم والكتلة المناسبين لإضفاء نبضات الحياة على شخوصه وجعلها واقعاً ملموساً .



لوحة ٩ : چوتو: الإيمان. مصلّي آرينا. پادوا

وإذا كانت لوحة « موعظة الطير » المواجهة أدنى مرتبة من زميلتها من الناحية الدرامية إلا أنها تفوقها من الوجهة الشاعرية الغنائية ، حيث نرى الطيور تحلّق محوِّمة حول القديس فرنسيس إلى أن تحطّ على الأرض وتومئ برءوسها نحوه بينما يخاطبها قائلا : « أيها الطير أخى فى الخلق ، سبّح معى بحمد الخالق الذى كساك ريشاً ووهبك جناحين تطير بهما ، وأفسح لك فى فضائه تسبح فيه كما تشاء ، وأظلّك بحمايته وما كان أضعفك عن أن تحمى نفسك . »

ومرة أخرى يكشف الفنان عن مهارة خلاّقة فى التعبير عن الدلالة الجوهرية للموضوع وعن قصد بليغ فى الوسائل التى استخدمها لنقل هذا المغزى العميق . فعلى حين يبدو القديس فرنسيس منحنياً وهو يتطلع إلى الطير وقد رفع يده يباركها ترتفع يد رفيقه دلالة نفاد الصبر والبرم بما يفعله صاحبه ، وكأنه على وشك أن يهشّ بها أخواته الصغار من الصورة . ولقد كان لعوادى الزمن وأخطاء المرمّمين المتعددين ما انتزع الكثير من روعة لوحة چوتو ، ومع ذلك لا تزال الدلالة الجوهرية والرسالة المعبّرة للصورة تتسلل إلينا بوضوح دون حائل .



لوحة ١٠ : چوتو: دخول المسيح إلى أورشليم.
مصلى آرينا. بيادوا



لوحة ١١ : چوتو: معجزة النبع على يد القديس فرنسيس.
الكنيسة العليا ببازيليكا القديس فرنسيس



لوحة ١٢ : چوتو: القديس فرنسيس وموعظة الطير.
بازيليكا القديس فرنسيس بأسيزي



لوحة ١٣ : چوتو: القديس فرنسيس يخرج عن طوع أبيه زهدًا في ميراثه. أسيزي

ومـن بـين لـوحـات هـذه الكنيسة تصويرة تنطوى على دراما إنسانية عنيفة هى لوحة القديس فرنسيس يخرج عن طوع أبيه زاهدًا فى ميراثه (لـوحـة ١٣) . فـذات مـرة وفرنسيس فى شبابه كان يمرّ بإحدى الكنائس المهملة فدخل وصلّى وإذا به يسمع صوتًا من السماء يأمره بإصلاح الكنيسة فنهض لتوه ليبيع سرًا بعض السلع فى مخزن أبيه ، الأمر الذى أغضب والده فدفع به إلى المحاكمة . وقد وصف بونا فنتورا هذا المشهد قائلاً : « صحب الوالد المغيظ المملوء حنقًا ابنه الشاب القديس فرنسيس إلى أسقف المدينة ليضطره إلى التخلى عما هو عليه من خلع لأبيه ، وما كان أسرع الفتى إلى أن ينزع عنه ثيابه ويطرحها بين يدى أبيه متجردًا عن دنياه ليخلُصَ إلى آخرته ، وأخذ وهو عار يقول : « قبلُ هذا كنت أناديك يا أبى الذى على الأرض ، ومن الآن فصاعدًا سوف أتجه إلى ربّى الذى فى السموات الذى أعلّق عليه الأمل والرجاء » . وما إن سمع الأسقف هذا القول يجرى على لسان الفتى حتى اهتز له قلبه ونهض ليطوّقه بذراعيه باكيًا ، ثم إذا هو يخلع عن نفسه عباءته ليطرحها على الفتى ، ويأمر أتباعه من حوله بأن يحذوا حذوه ويزوّدوا الفتى بما يستره .



لوحة ١٤ : چوتو: وفاة القديس فرنسيس.كنيسة الصليب المقدس بفلورنسا

ولو كان مثل هذا المشهد بين يدى فنان أقل مهارة من چوتو لجاء ميلودراميا واهيًا أو مثيرًا للتندّر ، غير أن إحساس چوتو بالصراع الدرامى وإدراكه للدلالة الجوهرية لم يكن يقل عن براعته فى التصوير ، فالأب الغاضب المتلهّف للالتجاء إلى العنف فى سبيل تثبيط عزيمة ابنه كان فى حاجة إلى مَنْ يكبح جماحه من بين الواقفين وراءه ، ومع ذلك ظل وجهه ينطق بالقلق الذى يمزّق قلب أب شديد التعلّق بولده الضال عاجزًا عن إدراك ما يدور بخلده . وبهذا كشف چوتو عما يعتمل من صراع داخلى فى نفس الأب الذى وجد نفسه مرغمًا على التخلى عن الآمال التى عقدها على ولده كى يحقق فى الحياة الدنيا ما يصبو إليه من نجاح مادى ، فإذا شخصيته بوصفه البطل الندّ فى الدراما تتوازن مع شخصية الأسقف الذى يغدو من الناحية الرمزية الأب الجديد للقديس الشاب . ويعزّز هذه الشخوص المتوازية فى يسار اللوحة ، البيت ذو الدّرج وأهل المدينة المحتشدون ، على حين يدعّمها من الناحية الأخرى الراهبان وعمارة الكنيسة الرامزة إلى بيت الله ، وتتجلى واضحة أمامهم صورة القديس إلى جوار الكنيسة وهو يرفع يده ضارعا إلى الله بينما تجيب عليه يد الله الهابطة نحوه من قمة الصورة .

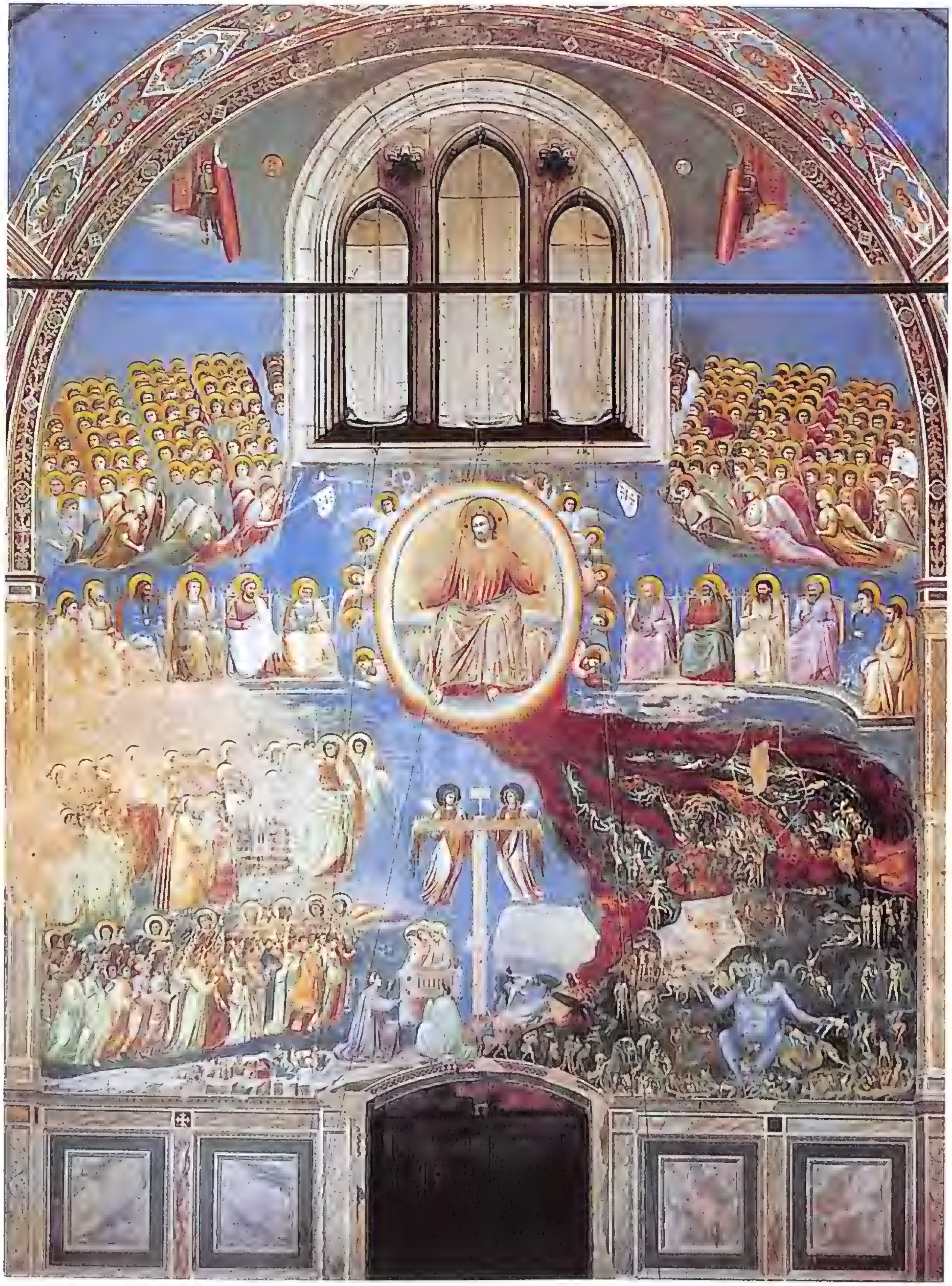
وعلى الرغم من أن جملة من النقاد قد استنكرت هذه اللوحة معتبرة انقسامها إلى شطرين مما ينزع عن الصورة وحدتها ، يعدّ البعض الآخر هذا الانقسام براعة درامية لا ضريب لها ، إذ ليس ثمة وسيلة أخرى للتعبير عن انقسام العالم إلى شطرين : عالم الجسد الساعى وراء المادة وعبادة المال ، وعالم الروح الساعى نحو الغايات الروحية وعبادة الله . ونرى فى مقابل الخطوط الرأسية للمجموعتين المنقسمتين أدنى الصورة ، معادلها الأفقى فى مثلث قاعدته تتشكّل من المجموعتين فى أسفل الصورة بينما يسمق أحد الضلعين مرتفعا من خلال حركة يد القديس فرنسيس حتي يبلغ القمة عند يد الله الهاطلة من السماء . وحتى إذا سلّمنا بأن الوسائل التى استخدمها الفنان بالغة البساطة ، بل حتى لو كانت ساذجة بعض الشىء فمن المشكوك فيه أنه كان فى الإمكان التعبير عن الدلالة الدرامية الكامنة بمثل هذا الوضوح أو بمثل هذه الوسائل المرئية المباشرة .



لوحة ١٥ : چوتو: تفصيل من لوحة ١٤

وثمة نموذج فذ لأسلوب چوتو فى أواخر حياته هو لوحته المعروفة باسم « وفاة القديس فرنسيس » (لوحة ١٤ , ١٥) والتى أنجزها مع سبع لوحات أخرى بكنيسة سانتا كروتشى [الصليب المقدس] بفلورنسا . وعلى الرغم من كثرة الأيدى التى تناولتها بالإصلاح والترميم فما تزال مفاهيم چوتو تحفظ للصورة مكانة مرموقة بين أسمى التصاوير خلال عصر النهضة . وقد استلهم چوتو موضوع هذه اللوحة مما خطّه بونا ڤنتورا حول وفاة القديس قائلاً : « وعندما بلغ النهاية فى اتصاله بالملأ الأعلى أسلم الروح التى تحرّرت من ربقتها الجسدية صاعدة إلى الأمجاد السماوية مخلّفة وراءها ذلك الجسد الفانى مستغرقًا فى نومة لا يقظة بعدها . وكان إلى جواره وهو يلفظ أنفاسه رفيقٌ تجلّت له روح القديس وهى مُصْعدة فى السماء على صورة نجم متألق من تحته سحابة بيضاء تتوهّج بنور هذا النجم وهى تتأرجح فى صعودها إلى الملأ الأعلى » . ويشير الزمان فى هذه الصورة إلى لحظة الموت ، كما يشير المكان طبقًا لرواية ڤنتورا إلى فناء دير الفرنسيسكان بأسيزى . وليس ثمة حركة تختلج فى الجسد المسجّى الذى يُضفى بسكونه الوحدة على الصورة ، وتتلاقى كافة الخطوط المنحنية التى تكوّنها الأردية وإيماءات أفراد المجموعات الخمس المحيطة بالجثمان عند رأس القديس التى تمثل مركز البؤرة فى الدراما . ويتجاوب الإطار المعمارى مع تجمعات الشخوص وكأنه صداها ، فتبدو الصورة وكأنها جزء لا ينفصل عن الجدار الذى تزيّنه ، بينما تشكّل البوابات ذات السقوف المسنّمة على كلا الجانبين لونًا من ألوان التقابل المعمارى مع مجموعتى الشخوص على الجانبين . وعلى حين تتوازى الخطوط الأفقية للجدار الخلفى مع الخطوط المحدّدة لجثمان القديس ، تتناغم الخطوط الرأسية المحدّدة للمبانى مع الشخوص الواقفين والراكعين . ويؤدى الاتجاه المائل للصليب الذى ترتفع به أيدى مجموعة الشخوص على الجانب الأيمن دوراً فى تلطيف أثر الخطوط الأفقية والعمودية الطاغية على اللوحة ، كما تنهض الألوان بدور الإيحاء بالعمق الذى يتعذر تبيّنه فى هذه الصورة الفوتوغرافية المطبوعة ، فإذا الفنان يصوّر معطف الأمير الراكع شديد الحُمرة للإيحاء بأمامية الصورة ، ويُدثّر بقية الشخوص بعباءات بنّية ورمادية محايدة للإيحاء بمنتصف عمق اللوحة ، على حين لوّن السماء التى تعلو جدار صحن الدير بزُرقة داكنة متدرجة متطامنة للإيحاء بخلفية الصورة ، وذلك دون أن يفوته الربط بين العنصر الوجدانى وبين إيقاعات الخطوط ، وبهذه الوسائل السديدة وفّق چوتو إلى تحقيق الوقار المواكب لموت أحد الخالدين . ويبلغ التوتر الدرامى مداه عند الهالة النورانية المحيطة برأس جثمان القديس الساكن ، ومنها إلى الرؤيا الجليلة التى تموج بالحركة أعلاها . وطبقًا لوصف بوناڤنتورا يلمح المشاهد هذه الرؤيا من خلا نظرات الراهب الواقف وراء رأس القديس مباشرة ، إذ تنقل يده المرفوعة أبصارنا إلى أعلى صوب النجم السماوى بينما يُطرق الرفقاء الآخرون بهاماتهم حزنًا وهم يودّعون رفيقهم ورائدهم الوداع الأخير . وهكذا يتشكّل أمامنا فى فراغ لوحة چوتو مثلث تعبيرى يحدّده ضلع الصليب من جانب وضلع من جانب آخر يوحى بامتداد نظرة الراهب صوب الرؤيا السماوية حيث يلتقيان .

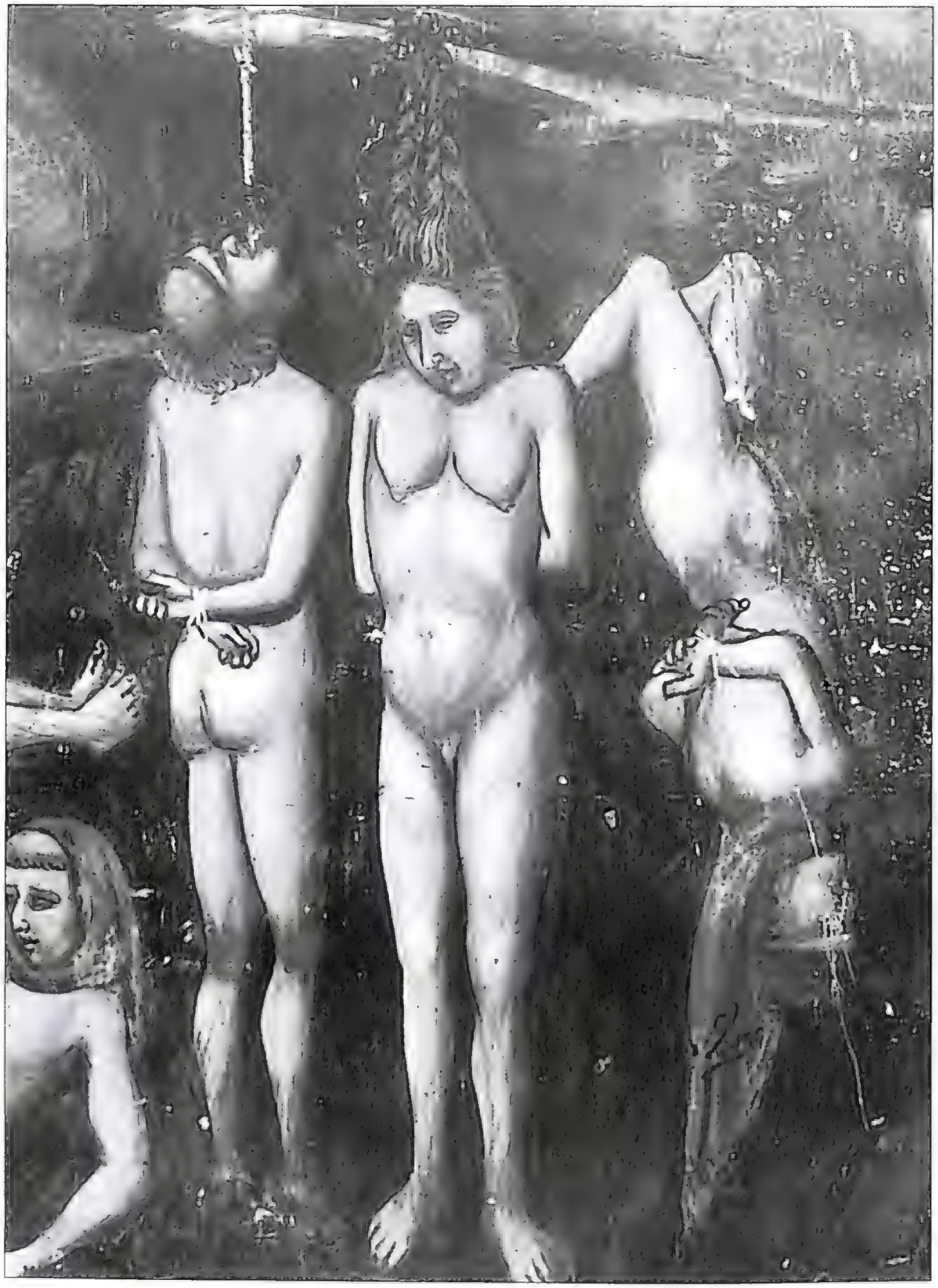
وفى مدينة پادوا كان ثمة مُراب يدعى سكورڤينى بلغ من سوء سمعته أن وضعه الشاعر دانتــى فى الطابق السابع من الجحيم . وما من شك فى أن هذه اللعنة التى حلّت بسكورڤينى الشيخ قد أقلقت بال ابنه إنريكو الذى سارع بتشييد مصلّى باسم أبيه علّه يكفّر بها عن ذنوبه وعهد إلى چوتو بزخرفة جدرانها ، وكان أن خلّد المصور هذا الحادث ضمن لوحته الكبرى يوم الحساب (لوحة ١٦ , ١٧) قاصداً أن يدرك زائر المصلى أول ما يدرك أن هذا المبنى قد شُيّد استدراراً لرحمة الله وغفرانه .



لوحة ١٦ : چوتو: يوم الدين.مصلّى آرينا. پادوا



لوحة ١٧ : چوتو: إنريكو سكورڤيني يقدم نموذجاً مصغراً للمصلّى إلى رُسُل الربّ. مصلّى آرينا. پادوا
تفصيل من لوحة يوم الدين

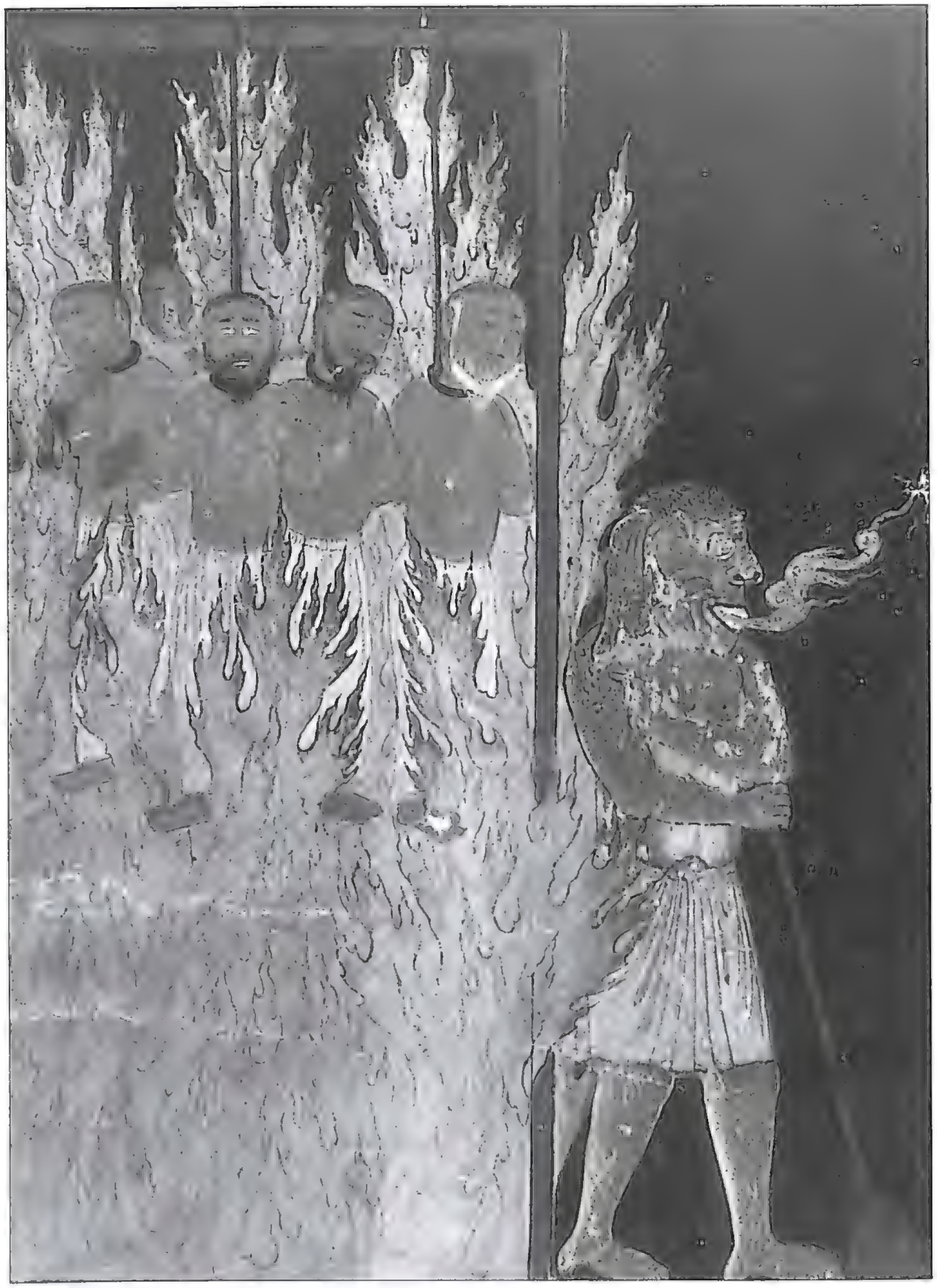


لوحة ١٨ : چوتو: يوم الدين.تفصيل. عذاب الخاطئين. مصلّى آرينا. پادوا

ويُطلق على مصلّى سكورڤينى عادة اسم مصلّى الحلبة « آرينا » نظرًا لكونها مشيّدة فوق موقع حلبة رومانية قديمة ، وقد جرى تكريسها فى عام ١٣٠٥ ، وما لبث چوتو أن عكف على زخرفة جدرانها . وليس للبناء ذاته قيمة معمارية حتى ولو كان چوتو هو مصمّمه ، فقد جاء على شكل سقيفة مسنّمة من الآجُر لا يجاوز طولها ثلاثة وعشرين مترًا ، تعلوها قبوة أسطوانية تضيئها من أحد الجانبين ست نوافذ طويلة ضيقة وتنتهى بحنيّة عادية ، غير أن جدرانها الجانبية احتشدت بلوحات چوتو الثمانى والثلاثين التى تتناول حياة العذراء والمسيح وحنه وغيرهم ، وكلها موضوعات سبق أن طرقها المصورون مئات المرات ولكن چوتو أعاد صياغتها بتفسيره الخاص الذى قفز بفن التصوير إلى المكانة السامقة التى بات يحتلها بين الفنون حتى عاش الفن منذ هذا العهد وسيلة الفنان فى التعبير عما يجيش فى صدور الناس من تطلعات بأن الحياة الدنيا رهن بيد القدر الذى يقضى فيها وحده . فصوّر إنريكو وهو يقدم النموذج المصغّر للمصلّى إلى ملائكة ثلاثة تحيط برأس كل منهم هالة نورانية ، وقد ركع أمامهم مادًا يده اليمنى مرتكزا إليها النموذج على حين رزح ثقل النموذج كله على كتف أحد أتباعه من القسس ، باسطًا يده اليسرى فى رهبة وخشوع صوب أحد الرسل الثلاثة الذى مدّله هو الآخر يده علامة الرضا والقبول حتى تكاد اليدان تتلامسان . ويبدو الرسل منتصبين فى وقار وقد انحنت رءوسهم قليلاً صوب إنريكو وهو ضارع إلى الله ، وتجلّى فى محيّاهم مزيج من الجلال والرحمة المناسبين لدورهم كرُسل يَصِلُون بين ملكوت السموات وملكوت الأرض ، على حين ركع إنريكو فى خشوع لا ينتقص من كبريائه . وفى العصر الذى كان المصورون يكتفون فيه بتسجيل تعبيرات قليلة من ملامح الوجه ، صوّر چوتو رأس إنريكو وكأنه پورتريه يحاكى الأصل ، فإذا هو يكشف عما يختلج فى صدر إنريكو من العواطف والانفعالات فى لحظة الرهبة خشية ألا يتقبّل الرب نذره فى الوقت الذى يبدو عليه أن مخاوفه قد تبدّدت بفرحته عندما أدرك قبول الربّ للكفّارة التى قدمها . ومع ذلك نلمس أيضًا أنه حتى أثناء فرحته قد تمكن من كبح انفعاله والسيطرة عليه . نجح چوتو فى تصوير هذا الموقف بكل ما يموج به من عواطف على الرغم من المصاعب التقنية التى تكتنف فنًا كان ما يزال يشقّ طريقًا جديدًا فى سبيل تمثيل أحداث تذكارية خالدة ، ومن زوايا رؤية لم يقدمها فنان من قبل بأسلوب واقعى .

على أن هذه اللوحة تنطوى أيضًا على أخطاء تقنية وإن لم تكن ذات أهمية كبيرة ؛ مثل وضعة[٣٨] يد إنريكو اليسرى البعيدة ومعصمه اللذين يبدوان وكأنهما ينطلقان من ذراعه اليمنى القريبة ، وكذا اختفاء ساقه اليمنى التى تبدو وكأنها بُترت عند الموضع الذى ترتكز فيه الركبة على الأرض ، فضلاً عن تصوير المنظور غير الدقيق لنموذج المصلّى ، وكلها عقبات تقنية لم تجد لها حلاً إلا بعد مرور مائة عام ، غير أن چوتو لم يترك محاولة تجديد إلا أقدم عليها ، فهجر المصطلحات الفنية المتعارف عليها فى كتالوجات الرّسامة والتصوير وصاغ أشكال شخوصه فى تكوينات درامية فجرّت ثورة عارمة لا من حيث التقنية فحسب بل فى روح فن التصوير بأكمله .

ومن بين أجزاء لوحة يوم الحساب فى أسفل الجانب الأيسر بمصلّى آرينا ما يمثل عذاب الجحيم ، ويلفت نظرنا فيه تكوين يضم أربعة شخوص عراة من الخاطئين (لوحة ١٨) . وتصوير العراة فن طرأ بأَخرَةٍ على التصوير فى العصور الوسطى ، ونراهم وقد عُلّقوا من الأجزاء أو الأطراف التى أثموا بها رجالاً ونساء ، فأحدهم معلّق من لسانه ، وثانيهما امرأة معلّقة من شعرها ، وثالثهم رجل معلّق من مذاكيره ، وفى موقع آخر من الجحيم يبدو أحد الزبانية وهو يخصى زانيًا بكلاّبتين . ومن الطريف أن نعقد مقارنة بين هذا التكوين الذى أنجز فى مطالع القرن الرابع عشر (١٣٠٨) وبين منمنمات مخطوطة « معراج نامه » الفارسية المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس والمنجزة فى عام ١٤٣٦ ، ويتجلى فيها أحد الزبانية وقد انبثق اللهب من فمه وهو يحرس رجالاً خاطئين يعذّبون فى جهنم وهم معلّقون بالخطاطيف نظير ما ارتكبوا من رياء وإعراض عن تأدية فريضة الصلاة ، تُرى هل هو مجرد توارد خواطر ؟ (لوحة ١٩) .



لوحة ١٩ :معراج نامة: عذاب الخاطئين. (تفصيل). منمنمة فارسية من القرن ١٥ .بإذن من دار الكتب القومية بباريس

وقبل أن نغادر مصلّى الحلبة لا يفوتنا التعليق على لوحة « إيداع جثمان المسيح القبر » (لوحة ٢٠ , ٢١) فهى نمط مُعجز من التصوير حتى ليمكن تشبيه شخوصها بالمنحوتات . وكان چوتو قد أفاد الكثير من دراسته وتحليله لفن النحت الكلاسيكى ، فإذا شخوصه تتجلّى نابضة بالحيوية متميّزة بالتجسيم المتقن يجمّلها سرب الملائكة الذى يحلّق آسيًا كالطيور التى يعذبها الشجن ، ولا ينبثق من الأرض القاحلة المحيطة غير شجرة وحيدة جرداء ، فليس لشىء أن ينمو ويزدهر أمام مأساة موت المسيح . وتعدّ هذه الشجرة من الناحية الرمزية إرهاصة بما تفتّق عنه ذهن دانتى بعدُ حين صوّر شجرة المعرفة بعد أن تجردت من أوراقها فى أعقاب خطيئة آدم وحواء وإذا هى تكتسى بالاخضرار عند موت المسيح بعد أن قدم حياته كفّارة عن خطيئة الإنسان الأصلية . وينبنى التكوين الفنى فى اللوحة على حركة مندفقة يحدّدها جسد المسيح تسانده الشخوص المنتصبة كالأعمدة على الجانبين . وإن كان ثمة إسراف فى هذا التكوين فهو احتشاده بالهالات التى كان ينبغى ألا تكلل غير القديسين الذين يبدون فى الصورة بشرًا يحسّون الفجيعة والحسرة شأنهم شأن الإنسان العادى . وعلى الرغم من أن لوحة « إيداع جثمان المسيح القبر » تصوير مسيحى رائع لنص مسيحى مقدس إلا أنها حتى إذا انفصلت عن هذا النص فستظل تصويرًا شديد التأثير ، فشخوصها منفردة أو مجتمعة تروى واقعة محزنة ما تزال شديدة الإيلام للبشر جميعًا على اختلاف عقائدهم . فالعذراء وهى تنوح على ولدها أمّ ثكلى تتلظّى بعذاب فقدان وحيدها ، وهى فوق ذلك تعبّر عن المشاعر التى يمكن أن يحسّها كلٌ منا فى مثل موقفها . وكأى تكوين فنى مأساوى عظيم سواء كان أدبيًا أو مصورًا تشدّنا هذه اللوحة وتطهّرنا من خلال ما نستشعره من لوعة وشجن ، بل ورهبة . تلك هى طبيعة ثورة چوتو التى قادتنا إلى الدلالات الجوهرية فى الوجْدان الإنسانى بلا تكلّف ولا حذلقة ، إذ كانت ثورته التقنية فى اتجاه التمثيل الواقعى موصولة بهذه الفكرة .



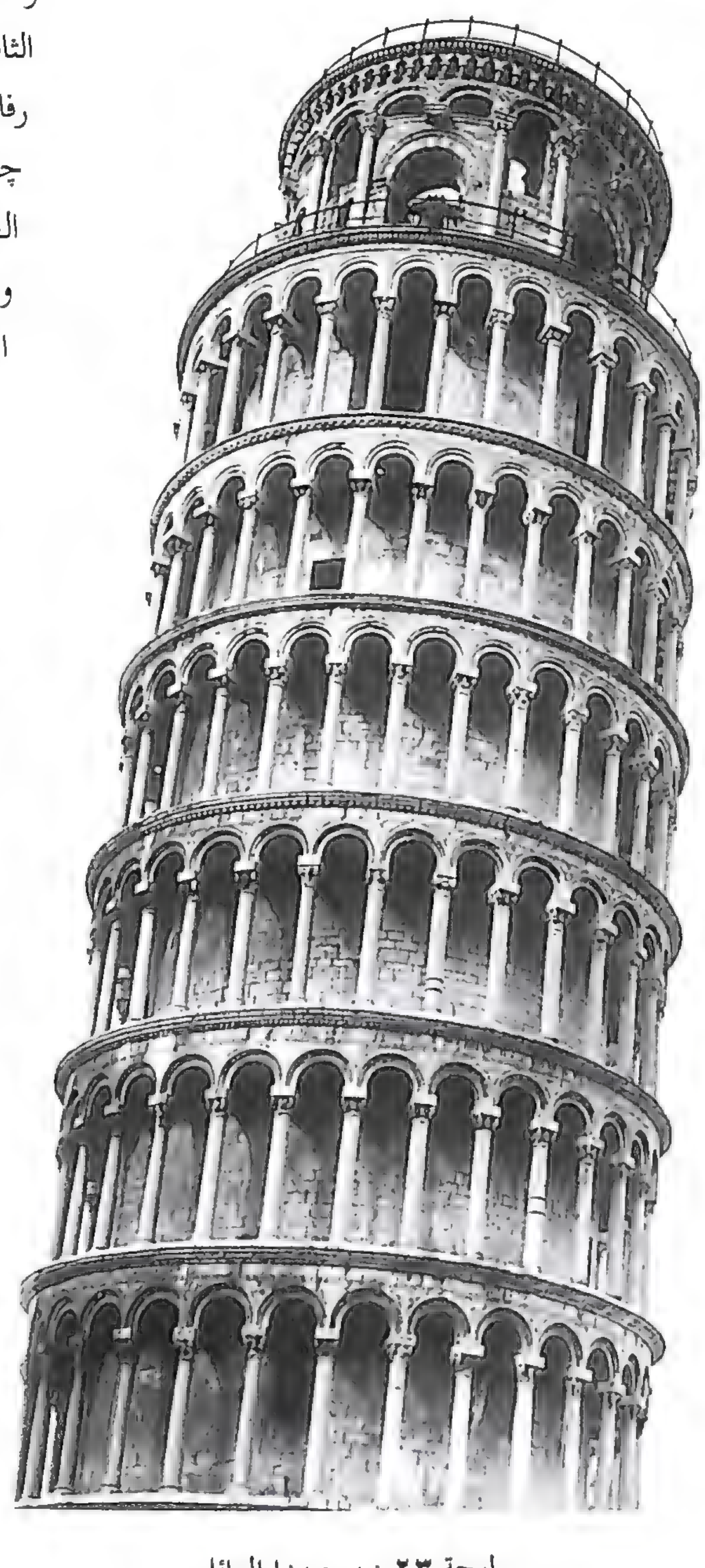
لوحة ٢٠ : چوتو: إيداع جثمان المسيح. مصلّى آرينا. پادوا



لوحة ٢١ : تفصيل من لوحة إيداع جثمان المسيح.

«المـــوت الأســـود» فـى پيـــزا

نَعِمَ سكان المدن الإيطالية خلال الثلث الأول من القرن الرابع عشر بالرخاء والعيش الناعم وازدهار الفنون باستثناء قلة أرّقها تدهور قواعد السلوك والأخلاقيات ، ولم يكد عام ١٣٤٠ يهلّ حتى ابتُليت شبه الجزيرة الإيطالية بسلسلة من الكوارث الطبيعية بدأت بانهيار المحاصيل الزراعية ثم انتشار البؤس والفاقة بسبب المجاعات والأوبئة إلى أن حمّ الخطب الشديد بانتشار الطاعون فى عام ١٣٤٨ الذى أطلق عليه اسم « الموت الأسود » وفتك بأكثر من نصف سكان فلورنسا وسيينا وپيزا حتى قال أحد أهالى سيينا بعد أن دفن خمسة من أبنائه وبناته فى استسلام وامتثال : « لم يعد ثمة مَنْ يبكى على موتاه ، لأن كل إنسان كان يتوقع الموت لنفسه » .



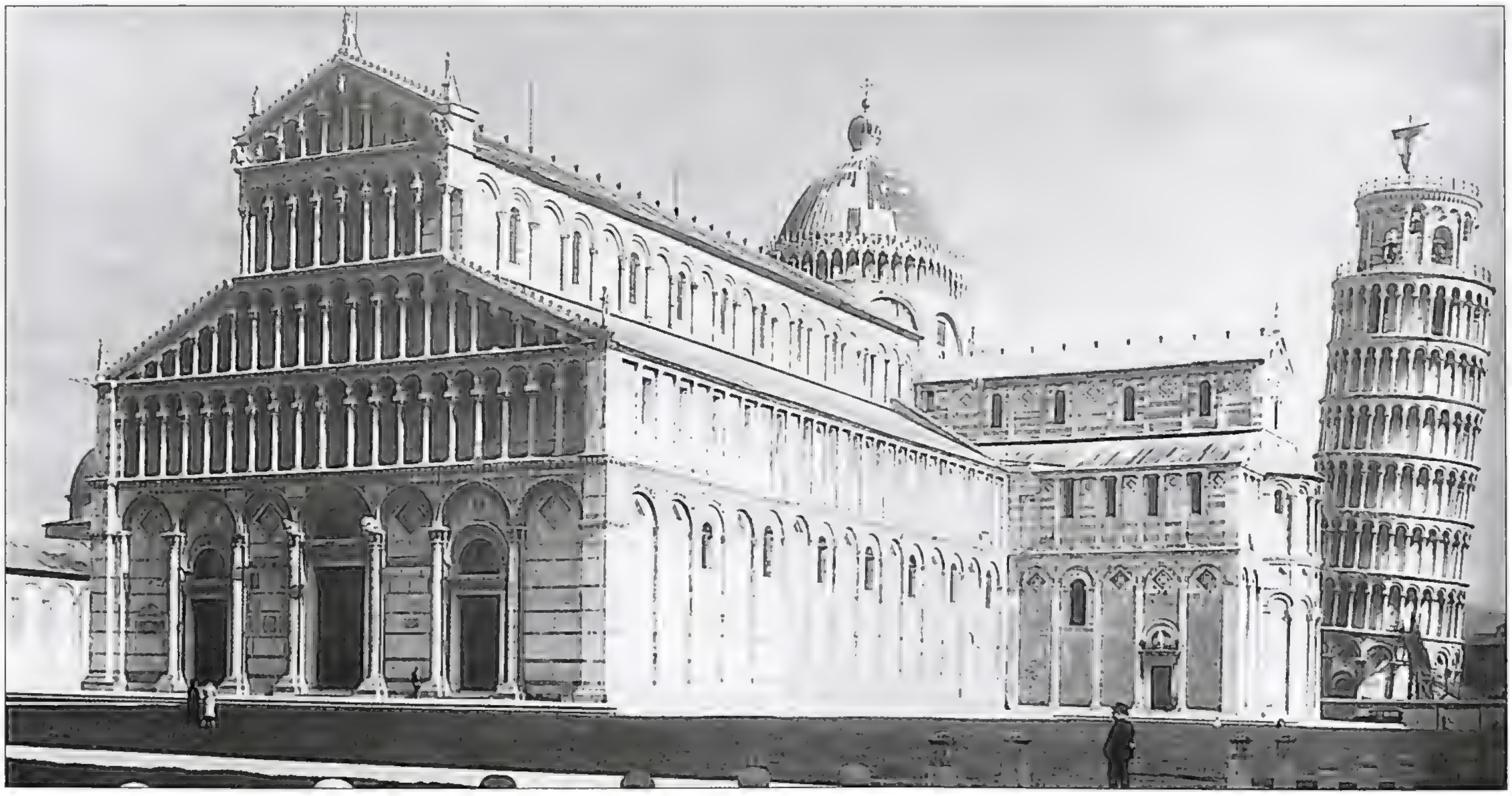
لوحة ٢٣ : برج پيزا المائل

ولا غرابة فى أن تكون عواقب مثل هذا البلاء الذى اجتاح كل ما أمامه كالطوفان فى جميع أنحاء أوربا وخيمة على التيارات الاجتماعية والثقافية ، فإذا الكثيرون من الناجين من الوباء يجدون أنفسهم فجأة وقد غاض معين حياتهم فحلّ بهم الفقر ، أو أسعدهم الحظ فأثروا ثراء مفاجئًا بعد إرث غير مرتقب ، ومن ثم هرع الألوف من سكان الريف الآمن نسبيًا إلى المدن ليحتلوا مكان من أتى عليهم الوباء . وأسفرت الظاهرة هذه من جهة عن شحذ الغرائز الطبيعية بين الناس وانتشار الدعوة إلى الاستمتاع بملاذ الحياة التى نادى بها بوكاتشيو فى كتابه « ديكاميرون » . ومن جهة أخرى سرى فى وجدان الناس شعور دينى عميق مُفعم بالتقى والورع نتبينّه من مطالعة رؤى « المطهّر » فى كتاب آخر لبوكاتشيو هو « كورباتشيو »[٣٩] ، وسيطر على الناس مدفوعين بالخوف والشعور بالذنب هاجسٌ بأن الموت الأسود مثل سائر الأوبئة القديمة الواردة بالكتاب المقدس قد صبّه غضب الله قصاصًا من البشر الآثمين حتى يؤوبوا إليه تائبين . ومن بين رجال الأدب اعتنق كلٌ من بوكاتشيو وپترارك هذا الرأى ، وما انطبق على الأدب انطبق بالمثل على التصوير ، حتى بدت صورة المسيح الربّ على النقيض من صور ربّ المحبة التى بشّر بها الآباء الفرنسيسكان .

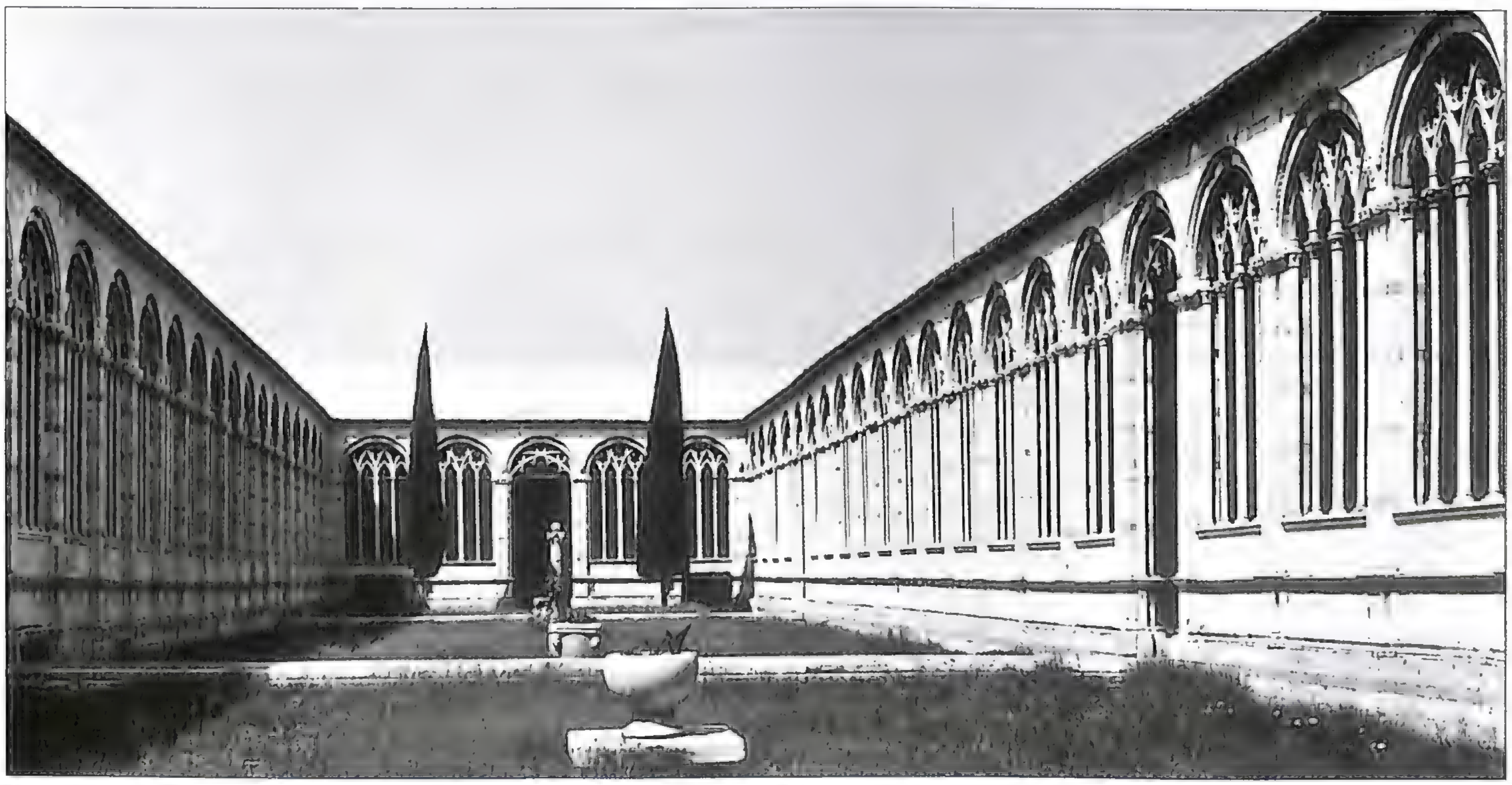
نيقـولو پيزانو ١٢٠٥ - ١٢٧٨
چوڤانى پيزانو ١٢٥٠ - ١٣١٧

و يتجلّى الاتجاه العام للفنون قبل حقبة « الموت الأسود » وبعدها بوضوح فى مدينة پيزا ، ذلك الميناء والمركز التجارى العام الذى شهد العديد من التطورات فى مجالات العمارة والنحت والتصوير فى أواخر القرن الثالث عشر وخلال القرن الرابع عشر . ويرجع تاريخ كاتدرائية پيزا وبرج أجراسها (لوحة ٢٢) وبرجها المائل المشهور (لوحة ٢٣) إلى العصر الرومانسكى على حين يرجع مبنى المعمودية (لوحة ٢٤) والساحة المقدسة « كامپو سانتو » (لوحة ٢٥) إلى أواخر القرن الثالث عشر . وكانت الساحة المقدسة هى الجبانة المخصّصة لدفن رفات العظماء والأبطال ، وضع تصميمها وأشرف على بنائها چوڤانى پيزانو Giovanni Pisano على غرار أروقة الأديرة ذات الطراز القوطى . وقد حظيت هذه الساحة وقتذاك بالشهرة والإجلال نظراً لاجتلاب ثراها محمولاً فوق السفن من تل الجلجثة المقدس الذى صُلب فوقه المسيح بفلسطين .

وكانت فرنسا خلال القرن الثالث عشر - عصر الكاتدرائيات العظمى التى أخذت ألمانيا وإنجلترا فى محاكاتها - أغنى دولة فى أوربا وأهمها ، على حين لم تستجب إيطاليا الممزّقة الأوصال إلى هذا الاتجاه فى مبدأ الأمر إلى أن حلّ النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، وشرع نيقولو پيزانو Niccolo Pisano يجارى المثّالين الفرنسيين ويتفحّص فى الوقت نفسه أساليب النحت الكلاسيكى لكى يصور الطبيعة وما تضم تصويراً يستحوذ على الرضا ، فإذا النقوش المحفورة فوق منبر معمودية پيزا التى انتهى منها عام ١٢٦٠ تكشف عن قدرة هذا المثّال الخارقة . ومن العسر بمكان اكتناه الموضوع الذى تمثله كل لوحة من لوحات هذا المنبر الرخامى إذ كان للفنان رجعة إلى العصور الوسطى التى ضمّ معها جولات من القصص المختلفة فى إطار واحد ، وسرداً للأحداث المختلفة مجتمعة معاً على الرغم من تعاقبها ، على نحو ما يبدو فى لوحة « البشارة ومولد المسيح والرعاة » ، إذ تظهر العذراء مرات ثلاث فى (لوحة ٢٦) . وبينما يتجلى موضوع البشارة فى الشطر الأيسر من اللوحة يكشف الجزء الأوسط عن مولد المسيح وقد اضطجعت العذراء فوق أريكة فى



لوحة ٢٢ : پيــزا: الكاتدرائية وبرج الأجراس المائل



لوحة ٢٥ : پيــزا: الساحة المقدسة «كامبو سانتو»



لوحة ٢٤ : پيزا : معمودية پيزا



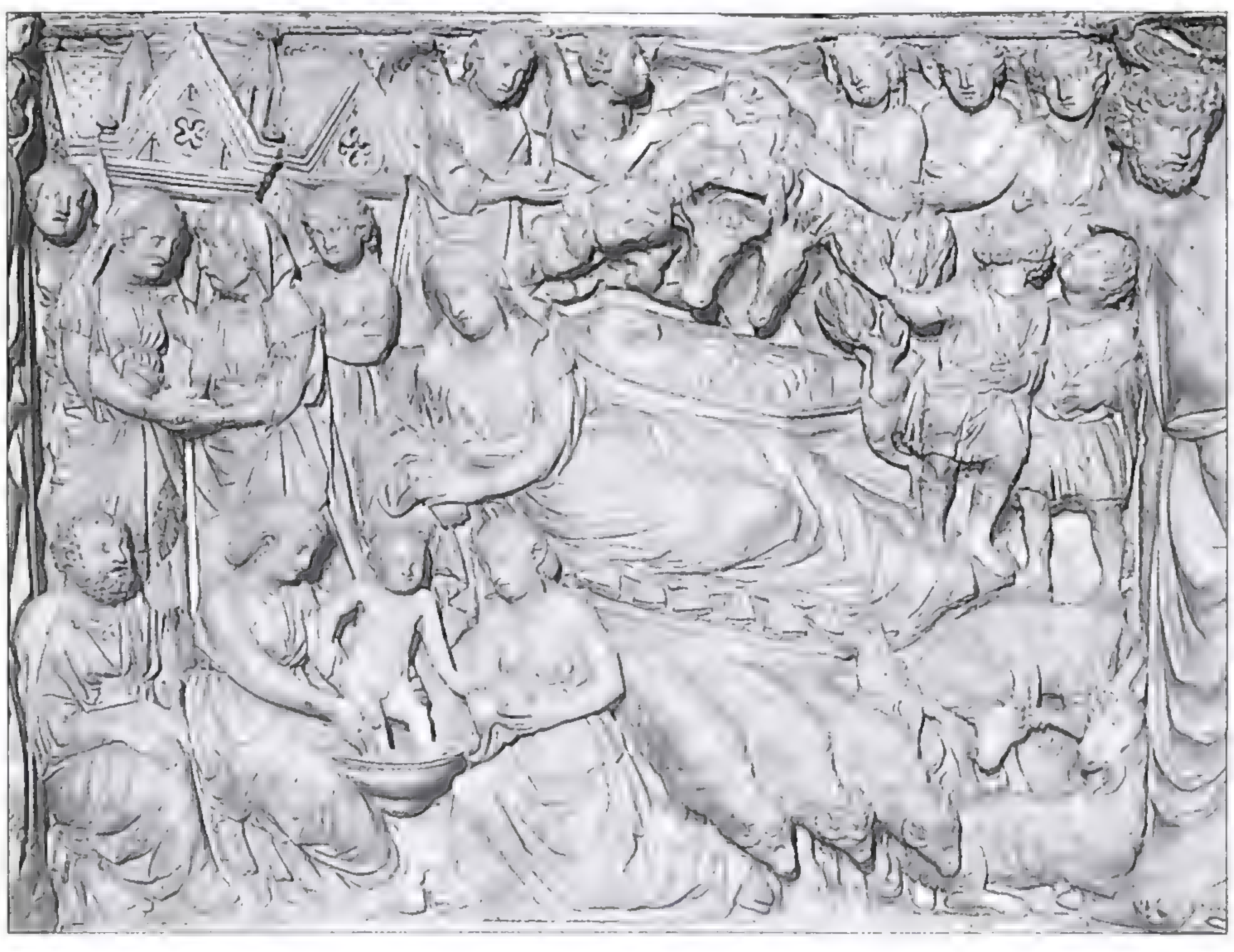
لوحة ٢٧ : چوڤانى بيزانو. منبر كاتدرائية بيـــزا

وضعة ربّات البيوت الرومانيات الكلاسيكية وانهمكت خادمتان فى صبّ الماء على الطفل يسوع(٤٠) لتطهيره . وتدافع إلى جوارهم فى الجانب الأيمن من اللوحة قطيع من الأغنام ينتمى إلى مشهد « بشارة الملاك للرعاة وزيارتهم للطفل يسوع » . ويبدو يسوع الطفل مرة أخرى مستلقيا فى المزْود ، وارتدى ملاك فى يسار اللوحة عباءة التوجا الرومانية . وإذا كان المشهد يبدو مزدحماً إلى حد ما إلا أن المثّال نجح مع ذلك فى تصوير كل قصة فى موضعها المناسب وفى أن يبثّ فى أنحائها الحركة والحيوية ، كما نلمس بوضوح أنه قد استلهم أساليب القدامى فى إبراز تفاصيل الجسد وهى مستخفية وراء الأردية ، وفى إضفاء المهابة والجلال على أشكاله وإسباغ السكينة على النقش كله بصفة عامة . ومن المحتمل أن يكون مصدر هذه اللوحة تابوت من مخلّفات العصر الرومانى اللاحق حين بدأ فن النحت فى الاضمحلال نتيجة الأساليب الجديدة الوافدة من الشرق الأدنى ، وحين شاع الاتجاه نحو تجميع جملة مشاهد فى تصميم واحد للإيحاء بتتابع الأحداث ، فإذا نيقولا پيزانو بعد ثمانمائة عام من نحت هذا التابوت يتمثله ، ومع ذلك جاءت أشكال نيقولو پيزانو متّسقة متناسبة من الناحية الواقعية وهى مكتسية بالأردية الثقيلة الفضفاضة المعروفة لربات البيوت الرومانيات .



لوحة ٢٦ : نيقولو پيزانو. منبرمعمودية پيزا. البشارة ومولد المسيح والرعاة

وبعد أن فرغ نيقولو پيزانو من منبر مبنى معمودية پيزا بعدّة أعوام عكف ابنه چوڤانى المثّال الموهوب والمعمارى الراسخ على إعداد منبر كاتدرائية پيزا بمشاهد من العهد الجديد على غرار مشاهد أبيه (لوحة ٢٧ , ٢٨) . ومن السهولة بمكان اكتشاف الفارق بين مفهومى الأب والابن عند مضاهاة اللوحات التى تتناول الموضوع نفسه بعضها ببعض فضلاً عن التباين بين أعمالهما الفنية الجديدة وبين ما أنجزاه من أعمال خلال الفترة الزمنية التى أعقبت حقبة الموت الأسود . ويسترعى انتباهنا أن چوڤانى قد ابتعد فى لوحاته عن كلاسيكية أبيه مقتحماً مجال الفن القوطى الفرنسى ، كما جاءت شخوصه أقل حجماً وأشدّ تناسباً مع ما يحيط بها من فراغ ، بينما حلّت الحيوية والحركة محل السكينة التى غمرت لوحات أبيه ، ومع ذلك تنبض أعمالهما سوياً بالدفء الإنسانى الذى عهدناه يتخلل صور چوتو الجدارية .



لوحة ٢٨ : چوڤانى پيزانو. منبركاتدرائية پيزا . تفصيل. مشهد من العهد الجديد. زيارة العذراء لإليصابات ومولد المسيح

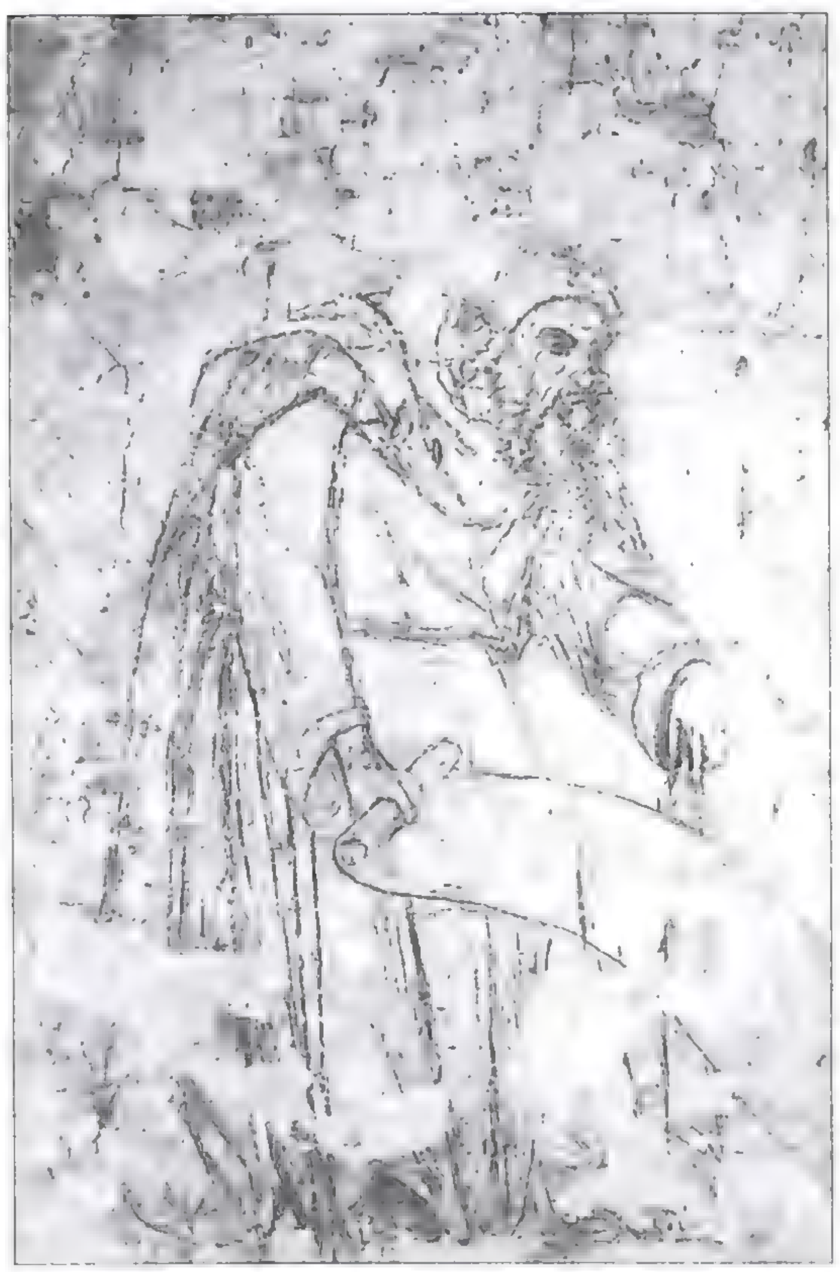
وبعد انقشاع حقبة « الموت الأسود » زُيّنت الساحة المقدسة التى شيدها چوڤانى پيزانو بسلسلة من الصور الجدارية عن « يوم الدين » تأتى فى مقدمتها لوحة « انتصار الموت » (لوحات ٢٩ , ٣٠ , ٣١ ، ٣٢ , ٣٣ , ٣٤) التى اشتقت اسمها من إحدى قصائد الشاعر پترارك الأخيرة ، فكلتاهما – القصيدة واللوحة – رد فعل لوباء الطاعون ، وكلتاهما تعبّر عن الاتجاهات العامة السائدة وقتذاك ، وكلتاهما تتناول موضوعاً واحداً . وقد عُزيت هذه اللوحة فى مبدأ الأمر إلى جملة من المصورين ، منهم پييترو لورنزتّى وأوركانيا ، بيد أنه بات محققاً الآن أنها أنجزت حوالى عام ١٣٥٠ على يد فنان من پيـزا هو فرانشسكو ترايني Traini . وتعدّ هذه اللوحة من حيث هى



لوحة ٢٩ : ترايني «انتصار الموت» بالساحة المقدسة. بيزا .



لوحة ٣١ : ترايني. تفصيل



لوحة ٣٠ : ترايني. تفصيل

تصوير إيضاحى[٤١] أعظم الإنجازات الإيطالية المصوّرة شأناً خلال العصور الوسطى ، ومع أن ترايني كان أشد نفاذا إلي الجوهر فى فن التصوير من معاصريه إلا أنه قد اقتفى أثرهم فيما يتصل بأهدافه الخلقية والفلسفية ، كذلك كان يتمتع بحس رهيف بـ « الشكل » ويسيطر على عنصر الحركة سيطرة تامة ويمتلك خيالاً تشكيليًا خصبًا وقدرة نادرة على إلباس أحلامه ثوب الحياة والواقع .

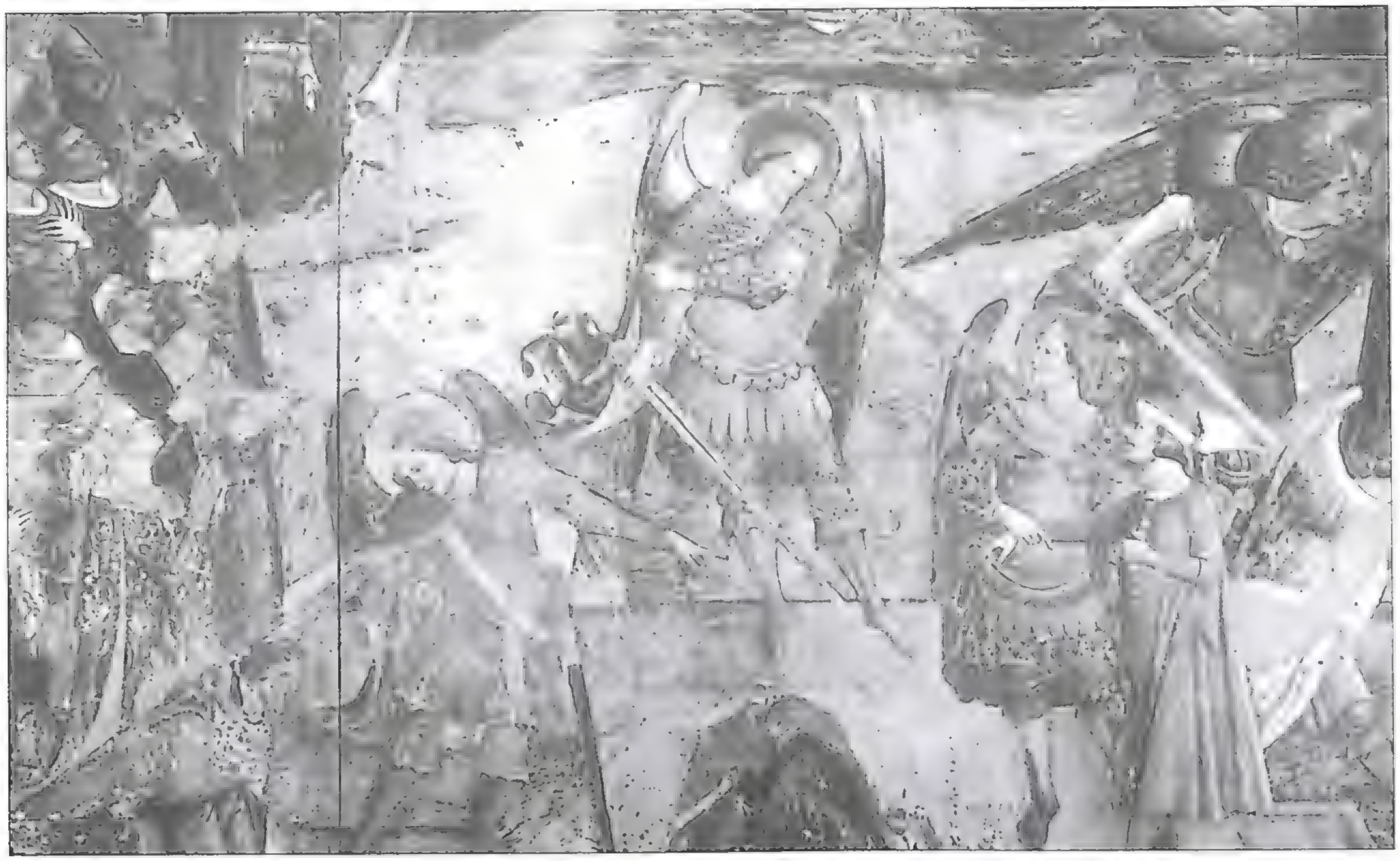
ولوحة « انتصار الموت » تعبير ناطق بليغ كان الغرض من رسمها من غير شك أن تقع عليها عيون أعداد غفيرة من النظارة والحجّاج ، وهى تضم وفرة غزيرة من التفاصيل التى تُزحم أرجاء الصورة وبهذا تُرضى مشاهدها المتنوعة كافة الميول والأمزجة . وهى مثل سائر المواعظ التى اتسم بها العصر تحذّر فى كافة مشاهدها من الموت الوشيك ومن أهوال الجحيم إذا ما كانت الروح من نصيب الشيطان ، وفى المقابل تصور الغبطة حين تكون الروح الطاهرة من نصيب الملائكة . ويدور فوق أرواح الموتى العراة صراع عاصف بين الشياطين الطائرة والملائكة المحلّقة يتجلى فى القتال الدائر فوق روح الكاهن البدين المجاور لمشهد حديقة المتعة إلى يمين اللوحة ، فإذا كُتب النصر للشياطين ألقت بضحاياها بين ألسنة اللهب المندلع من البركان فى قمة الصورة ، بينما يترك الفنان ما تستهدف له الأرواح التى تحملها الملائكة لخيال القارئ ، رامزاً إلى الموت بصورة امرأة شقراء بشعة تحلّق بجناحىْ خفاش ضخم حاملة منجل الزمن الحاصد للأرواح . وتحوّم هذه المرأة فى الجزء الأسفل من منتصف اللوحة فوق المخلوقات التعسة الصارخة ضارعةً للخلاص من جحيم عذاباتها . وتبدو شياطين ترايني وزبانيته مختلفة عن غيره من الفنانين ، إذ تتراءى نابضة بالحياة بعد أن أضفى عليها الفنان جمال القبح الذى لا مندوحة عنه فى تصوير مثل هذه المخلوقات إن جاز هذا التعبير ، فملاك الموت يبعث على الرعب حتى وإن صوّره دون أجنحة الخفاش أو المنجل الحاصد للأرواح ، ونراه يحوّم فى الجزء الأدنى من منتصف اللوحة فوق المخلوقات التعسة التى يحصدها الطاعون وفوق المجذومين الذين يمدّون أيديهم بلا جدوى متضرّعين إلى ملاك الموت المُنقضّ عليهم غير مكترث بابتهالاتهم . وثمة مشهد فى يمين اللوحة يتباين مع بقية المشاهد حيث تجلس صُحبة مرحة من الرجال والسيدات فى ميعة الصبا تحت الأشجار الظليلة فى إحدى الخمائل يصرفون وقتهم فى عزف الموسيقى ومطارحة الغرام والمطالعة مستمتعين بمباهج الحياة ، وإذا ملائكة الموت ينقضّون عليهم فلا يخلّفون وراءهم شيئًا إلا ذاويًا ، على حين يحوّم ملا كا موت من ذوى الأجنحة السوداء فوق فتى يداعب صقرًا وفتاة تلاطف كلبًا رابضًا فى حِجرها فى أقصى يسار هذه الصُحبة المرحة .

والتشابه القائم بين مجموعة الشخوص فى خميلة المتعة والوصف الذى يعبرّ عنه كتاب « ديكاميرون »[٤٢] لبوكاتشيو وطيد الصلة إلى الحد الذى نستبعد معه عنصر الصدفة . إذ يدور موضوع الكتاب حول عشرة شبان من أثرياء فلورنسا ولّوا هاربين من الطاعون الذى كان يحصد سكان المدينة إلى بيت ريفى لقضاء عشرة أيام يلهون خلالها برواية الحكايا وعزف الموسيقى والرقص . ومثلما جاء فى « الديكاميرون » كانت صُحبة حديقة المتعة فى لوحة ترايني مكونة من سبع نساء وثلاثة رجال يضطرمون بالحيوية المتدفقة . ويمضى وصف بوكاتشيو فى مقدمة الكتاب قائلاً : « بعد تناول الإفطار رُفعت الموائد وأمرت الملكة بإحضار آلات الموسيقى ، إذ كان الجميع رجالاً ونساء يجيدون قراءة التدوين الموسيقى ، وبعضهم يعزف ويغنى بمهارة فائقة . وتلبية لأمرها تناولت ديانا عودا وحملت فياممّا[٤٣] الفيول وعزفتا لحنًا راقصًا عذبًا » . ويوحى التشابه بين هذه المجموعة وبين أولئك الجالسين فى أقصى يمين لوحة ترايني يعزفون على الآلات الموسيقية بأن كتاب ديكاميرون لم يفارق مخيّلة المصور حين كان يضع تصميم هذه اللوحة الجدارية .

ويبدو أن الفنان لم يجد فيما يصوّره الكفاية للتعبير عمّا يريد ، فصوّر جمعًا من الفرسان والنبلاء والسيدات فى موكب الصيد الزاخر وهم يستافون نسيم الصباح العليل ، فإذا خيلهم تجفل فجأة متراجعة ، وإذا كلابهم تعوى ، وإذا أكفّهم ترتفع إلى أنوفهم حين وقعوا على جثث متعفنة فى توابيت مكشوفة كانت لملوك وأمراء فى الحياة الدنيا وقد التفّت حولها الأفاعى والحيّات تنهشها بدلاً من العثور على ما يبغون من صيد وطراد ، وكأن المصور يعبر عن قول بترارك فى إحدى قصائده : « ما التفتّ البابوات ولا الأباطرة ولا الملوك عندما حان أجلهم بالبيارق والأعلام التى كانت تخفق عالية فوق رؤوسهم لكنهم بدوا عرايا فقراء . . . . فأين ثرواتهم وجواهرهم وتيجانهم وصولجاناتهم وطيالسهم وأكاليلهم ؟ » .

ونتبين فى أقصى يسار اللوحة ناسكًا ملتحيًا يبسط أمامه مخطوطًا سجّل عليه تحذيرًا للفرسان كى يعودوا إلى التوبة قبل فوات الأوان . ولا يخفف من وطأة هذا المشهد المثير المرعب إلا ما نراه فى أعلى يسار اللوحة حيث يعكف بعض الرهبان على أداء واجبات الدير اليومية حول مصلّى صغير . والحكمة المقصودة هى أن مَنْ يعيش حياة العزلة والزهد على غرار هؤلاء الرهبان هم من ينعمون بالراحة والسكينة ، وأنه فى إمكاننا تجنّب أهوال العذاب إذا نحن حذونا حذوهم .

وإذا تراءى لنا مضاهاة هذه اللوحة بالمساحة التى خصّصها جوتو لتصوير عذاب الجحيم فى لوحته « يوم الدين » بمدينة بادوا يسترعى انتباهنا أن جوتو قد حصر مشهده فى أدنى مساحة ممكنة . ولا يخفّف من مشاهد الرعب الشديد فى لوحة ترايني وغيرها مما أنجز فى أعقاب الطاعون الأسود إلا بعض المشاهد العارضة مثل مشهد مصلّى الرهبان ، وهو منحى فنى يخالف روح جوتو المفعمة بالإنسانية . وعلى حين جاء تصميم ترايني شديد التعقيد محتشدًا بشتى التفاصيل الدقيقة الغزيرة بدت تصميمات جوتو على جانب كبير من البساطة . وفضلاً عن ذلك فقد أتخم ترايني لوحته الجدارية برموز شديدة التعقيد تضيق بها ، مثل اللّفافات المدوّنة التى يحملها الملا كان وراء المرأة ذات المنجل حاصدة الأرواح ، والراهب الذى ينشر لفافة يحذّر فيها فرسان الصيد ، الأمر الذى جعل الصورة تنوء بحمْلها . وهذا الذى فعله ترايني يختلف كل الاختلاف عن تصاوير جوتو التى تفيض بشْرًا وبهجة ، بل إن مثل هذه التفاصيل التى أوردها ترايني تُضفى غموضًا يلتبس معه وضوحُ التعبير .



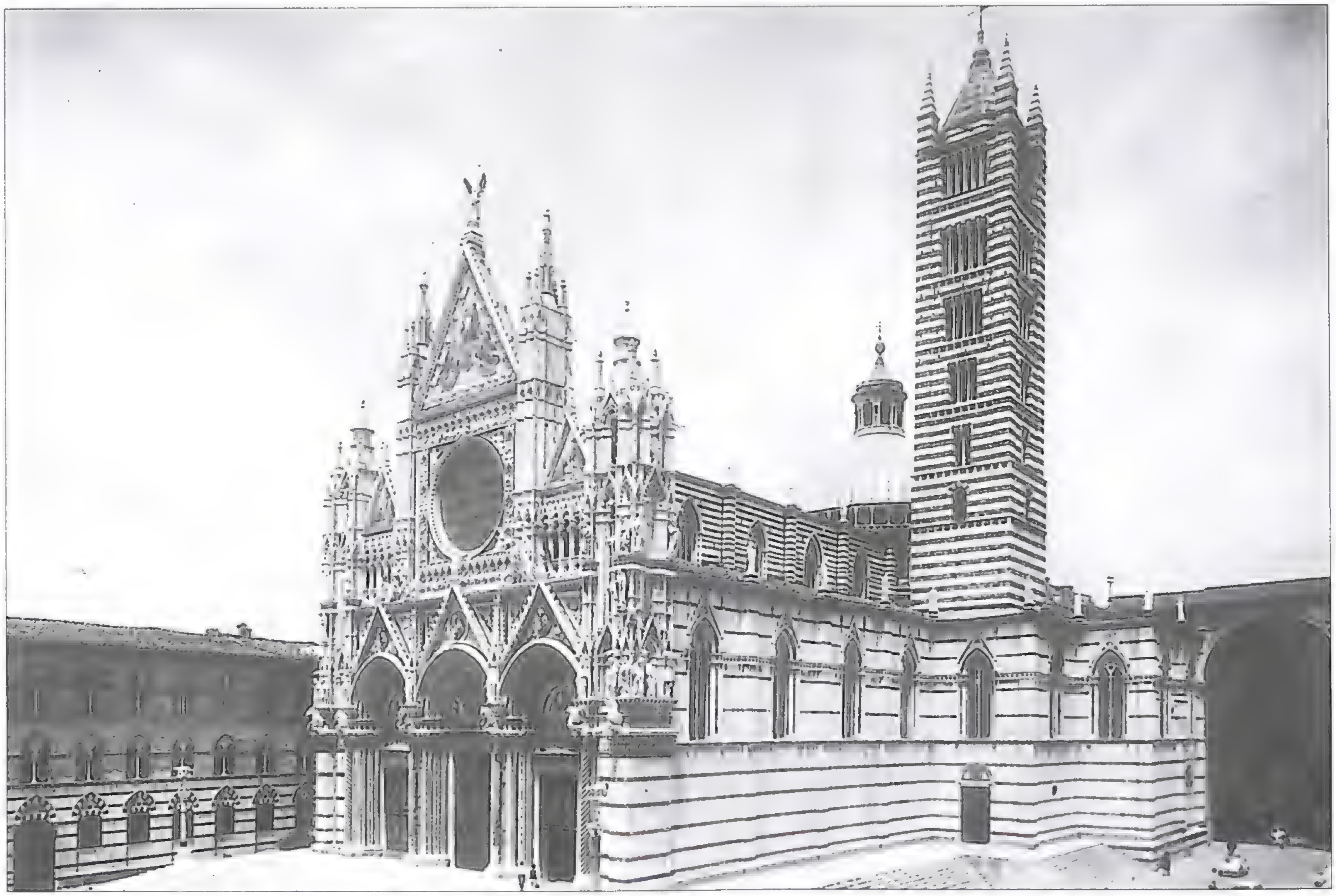
لوحة ٣٢ : ترايني. ملائكة الموت يحصدون الأرواح (تفصيل).



لوحة ٣٤ : ترايني. الفرسان يتأملون جثث الموتى (تفصيل).



لوحة ٣٣ : ترايني. الفرسان تقع عيونهم على جثث الموتى (تفصيل).



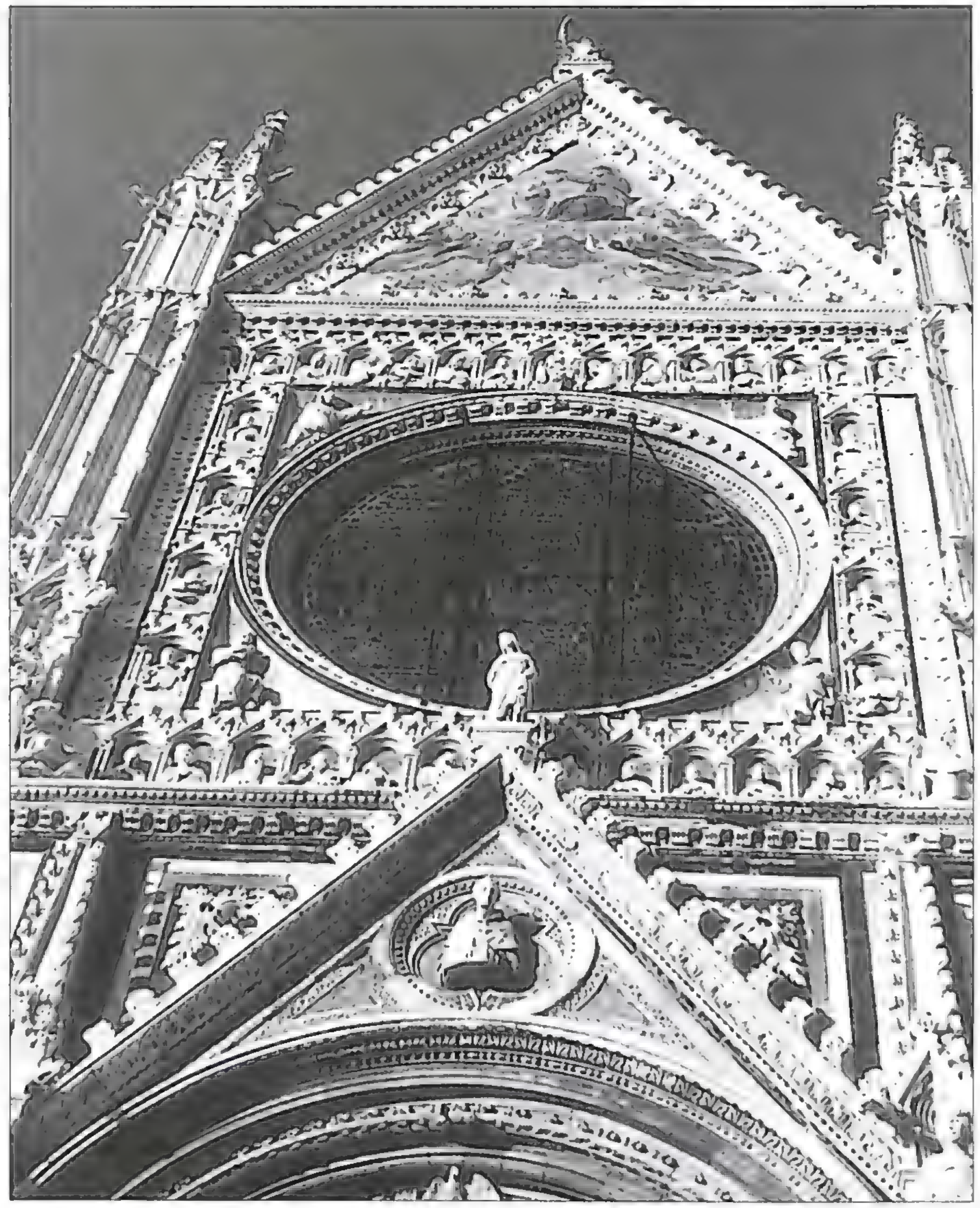
لوحة ٣٥ : كاتدرائية الدُومُو وبرج الأجراس بسيينا

كاتدرائية «الدُومُو» بسيينا

تبدو العمارة القوطية الإيطالية مع النظرة العامة أفقية منبسطة على العكس من العمارة الفرنسية القوطية الشاهقة الشامخة ، ولعل المعماريين الإيطاليين قد تأثروا بالأعمدة الكورنثية التى ما برحوا يرونها متناثرة حول المعابد الرومانية الأثرية ، فبدلاً من أن يسرفوا فى النقوش النحتية على مداخل الكنائس والكاتدرائيات فتحيلها شبه متاحف ، جمّلوا مبانيهم بصفوف من الأعمدة النحيلة الرشيقة وبشرائط من الرخام الأبيض والأسود ، فإذا أبنيتهم تبدو متآلفة مع النسب البشرية المألوفة لا شاهقة شامخة كما كانت الحال على أيدى مهندسى الشمال القوطى . وهذا هو ما نلمسه من صدى للروح الإغريقية فى كاتدرائيات تلال توسكانيا وأومبريا اللطيفة التى تتراقص فوقها أشعة الشمس فى وضح النهار .

وقد شيّدت كاتدرائية « الدُومُو » بسيينا فوق أعلى بقعة بالمدينة ورُخّمت واجهتاها الجانبيتان وبرج ناقوسها بشرائط من الرخام الأبيض والأسود لكأنها تعكس مئات المرات عَلَم سيينا صاحب اللونين الأبيض والأسود . وهى كنيسة بالغة الثراء تعدّ بلا نزاع أجمل كاتدرائية فى إيطاليا ، ومع هذا الجمال الخلاب فهى لا تبلغ ثُلث ما كان أهل سيينا يريدونها عليه ، فلقد كان تقديسهم للسيدة العذراء التى دُشّنت الكاتدرائية باسمها لا يدانيه إلا طموحهم الخاص بمدينتهم ، الأمر الذى دفعهم إلى محاولة تزويد سيينا بأفخم كاتدرائية فى سائر الديار المسيحية . وكان مواطنو سيينا قد انتصروا فى سبتمبر عام ١٢٦٠ على مواطنى فلورنسا فى معركة فاصلة ، وكانوا قبل نشوب الاقتتال قد التمسوا من العذراء أن تتكفل بحماية مدينتهم فلما كُتب لهم الفوز عقدوا العزم على التعبير عن عرفانهم وشكرهم للعذراء حامية مدينتهم بأن يشيّدوا لها كاتدرائية لا تُبارَى . وظل العمل فيها قائمًا حتى نهاية القرن وكان الرخاء قد عمّ المدينة فتوسّعوا فى البناء ، ولكن ما لبث مشروع أهل سيينا الذين وصفهم دانتى بأنهم أشدّغرورًا من الفرنسيين [متجاوزين أنه ساق رأيه هذا خلال عصر المنافسة العنيفة بين سيينا وفلورنسا] أن توقف بسبب وباء الطاعون عام ١٣٤٨ ، ثم تطرق إليه الإهمال بعد انهيار دويلة المدينة الذى تبع كارثة الطاعون .

والأمر اللافت فى هذه الكاتدرائية هو جمعها بين الطرازين الرومانسكى(٤٤) والقوطى(٤٥) نتيجة طول الفترة التى استغرقها بناؤها ، فإذا الطرازان يندمجان فى بعض

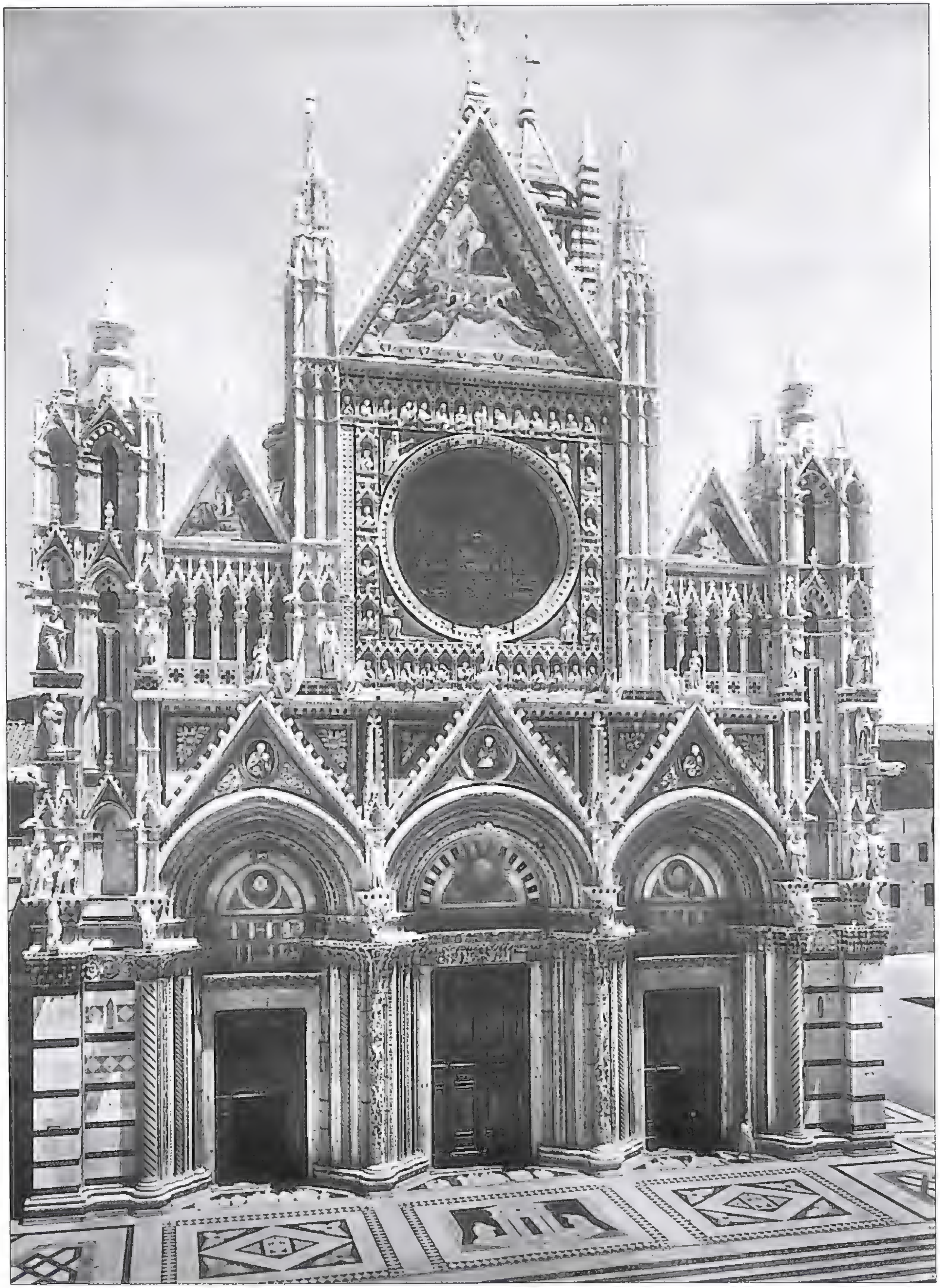


لوحة ٣٧ : واجهة كاتدرائية الدُومُو بسيينا

أجزائهما فى تزاوج رهيف متناغم بينما يبدوان أقل انسجامًا فى أجزاء أخري ، ومع ذلك يطغى على هذا المزيج كله نظام « الأبلق »[٤٦] ذو الشرائط البيضاء والسوداء الذى يصل حتى أعلى برج الأجراس الأنيق فى فخامة ورشاقة لا مثيل لهما . ويتجلى اختلاف عصور البناء أكثر ما يتجلى فى الواجهة إذ ينقسم تصميمها إلى قسمين ، يضم أدناهما مداخل ثلاثة معقودة ، ويرتفع أعلاهما حتى قمة الواجهة . وقد تولّى إقامة الواجهة چوڤانى پيزانو فأوصلها إلى الحدود التى عُهد إليه بها فى عام ١٢٩٦ ، وكان فى الأصل قد استُدعى لمعاونة أبيه نيقولو الذى أُسندت إليه مهمة إعداد منبر الكاتدرائية ، على أن العمل ما لبث أن توقف إلى أن استؤنف فى عام ١٣٧٦ . وكان الذوق المعمارى قد لحقه التطور فتاق أهل سيينا إلى تجميل كاتدرائيتهم بوجهية مثلثة ، ووفّق المعمارى إلى التغلب على اختلاف وحدة الطراز بإثراء زخارف الرخام بحيث تعبّر عن حركة صاعدة كاسحة . على أن فخامة الزخارف الداخلية فاقت ألق الزخارف الخارجية ، حيث اكتست الأقبية فوق صحن الكاتدرائية بزرقة السماء وبدت فيها الأعمدة كأنها غابة من الأشجار الخرافية ، وحيث تعددّت الحليات الزخرفية الغزيرة الرفيعة الذوق . وما من شك فى أن الشعور الدينى الفيّاض هو الذى ألهم أولئك الفنانين بهذا النسق الخيالى من التعبير غير المسبوق حتى كتب المؤرخ هيپوليت تين حين زار الكاتدرائية : « ها هُوذا انطباع لا نظير له حتى فى كاتدرائية بطرس الرسول بروما » (لوحات ٤٠ , ٤١) . ولقد دفع ولع أهل سيينا المشبوب بالفن ألاّ يبخلوا على أرضيات الكاتدرائيات بما يجمّلها لا يعنيهم أن سيكون هذا موطئ أقدامهم ، فرصفوا الأرضيات بتشكيلات فسيفسائية رخامية فى تكوينات رائعة تحكى فى تراصفها قصصًا دينيًا ، فإذا هى تغدو أشبه شئ بمتحف يجمع أشكالاً تتميز بخيال بالغ الخصوبة ، الأمر الذى اضطرهم إلى تكريس أربعين من خيرة فنانيهم لهذه المهمة وحدها من عام ١٣٧٢ إلى ١٥٥١ . والراجح أن فنان سيينا العظيم « دوتشيو دى بوننسنيا » الذى نهض بإعداد الزجاج المعشّق الملون فى الكاتدرائية هو صاحب هذه الفكرة المبتكرة . وقد جمعت تقنية التشكيل الفسيفسائى المستخدمة بين النقش على الرخام وبين تعشيق قطع الرخام ببعضها البعض حيث سادت الألوان البيضاء والسوداء ، إلى أن جاء فى إثره الفنان دومينيكو بيكافومى (١٤٨٦ – ١٥٥١) فأضاف هو الآخر إنجازًا مبتكرًا باستعماله إلى جانب ذلك لويحات الرخام الرمادى والأحمر .

وكما قدمت كان نيقولو پيزانو قد استُدعى إلى سيينا لتشييد منبر كاتدرائية سيينا بعد أن انتهى من عمله بكاتدرائية پيزا بخمس سنوات فعكف هو وابنه چوڤانى پيزانو وأرنولفودى كامبيو عليه حتى فرغوا منه بعد سنوات ثلاث فى عام ١٢٦٨ . وفى هذا المنبر أخذت تأثيرات النماذج الرومانسكية التى شاعت فى منبر كاتدرائية پيزا فى التضاؤل على حين طغت أفكار التجديد والإبداع التى كانت قد اختمرت فى ذهن نيقولو . وتتجلى روعة هذا العمل الجماعى ثراء وتنوعًا فى النماذج البشرية الثلاثمائة والنماذج الحيوانية السبعين التى تكسو المنبر ، ولعلها خير ما بلغه فن النحت الإيطالى خلال القرن الثالث عشر (لوحات من ٤٢ – ٤٨) . وعلى الرغم من إضافة الدَّرج الحلزونى والقاعدة الأنيقة الوقور فى منتصف القرن السادس عشر ، فقد ظل « منبر الحق » محتفظًا بوحدته المنسجمة مع التصميم العام .

وفيما بعد شيّد البابا پيوس الثالث تخليدًا لذكرى عمّه البابا پيوس الثانى [وكلاهما من بين البابوات الستة المولودين فى سيينا] بهوا ملاصقًا للكاتدرائية لاستخدامه مكتبة ، وهو مخصّص الآن لحفظ المخطوطات المرقّنة النفيسة ، ويضم لوحات جدارية عشر رائعة رسمها الفنان الشهير پنْتوركْيو بين عامى ١٥٠٢ و ١٥٠٩ لم يبق منها إلا خمس من صنعه . وفى طرفى البهو مصَلّيَان أحدهما على اليسار مكرّس ليوحنا المعمدان الذى نحت دوناتلّلو تمثاله الشهير (لوحة ٤٩) والآخر على اليمين مكرّس لعذراء النذور صمّم هيكله فنان عصر الباروك الخالد لورنزو برنينى .



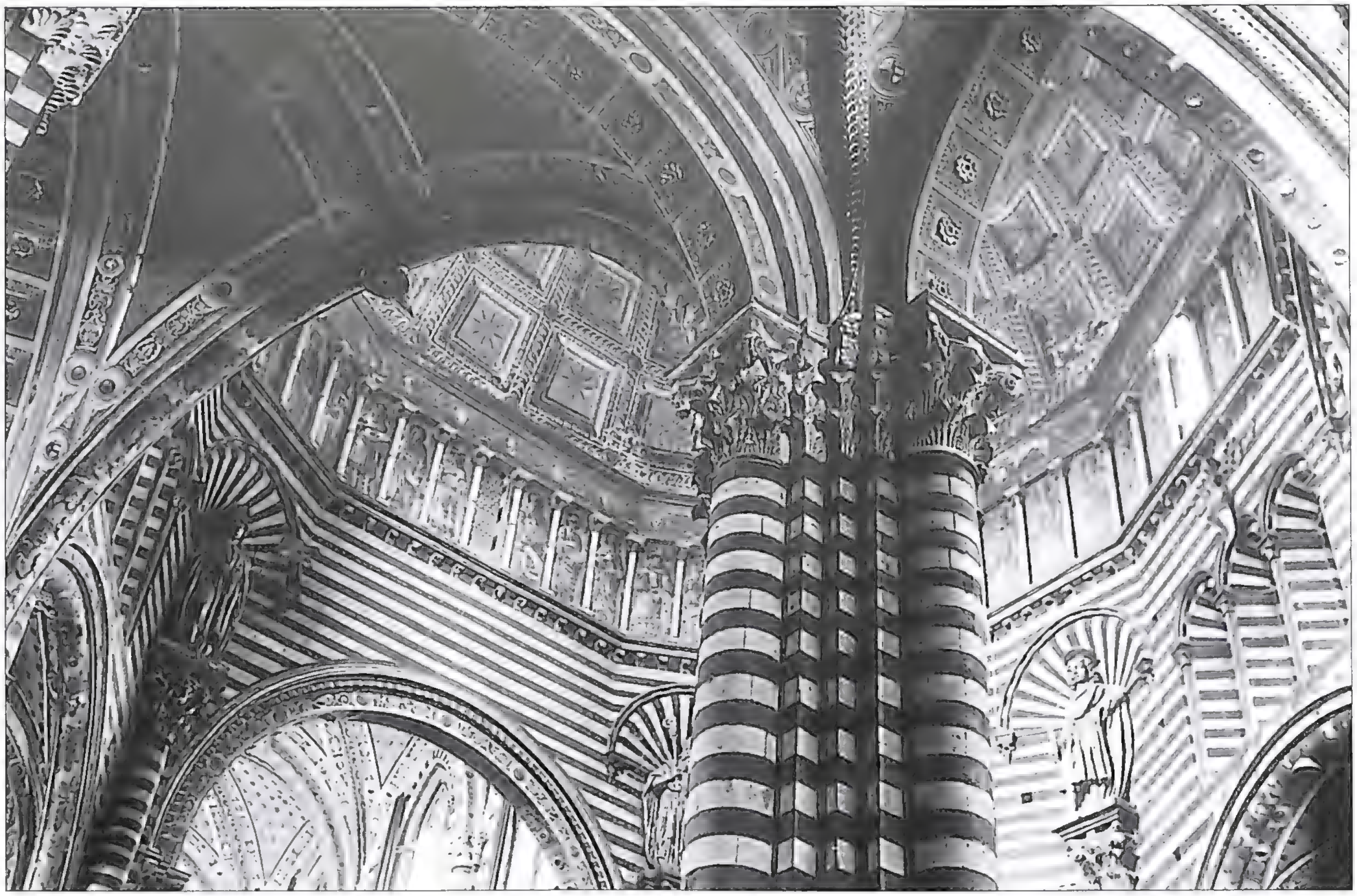
لوحة ٣٦ : كاتدرائية الدُومُو بسيينا



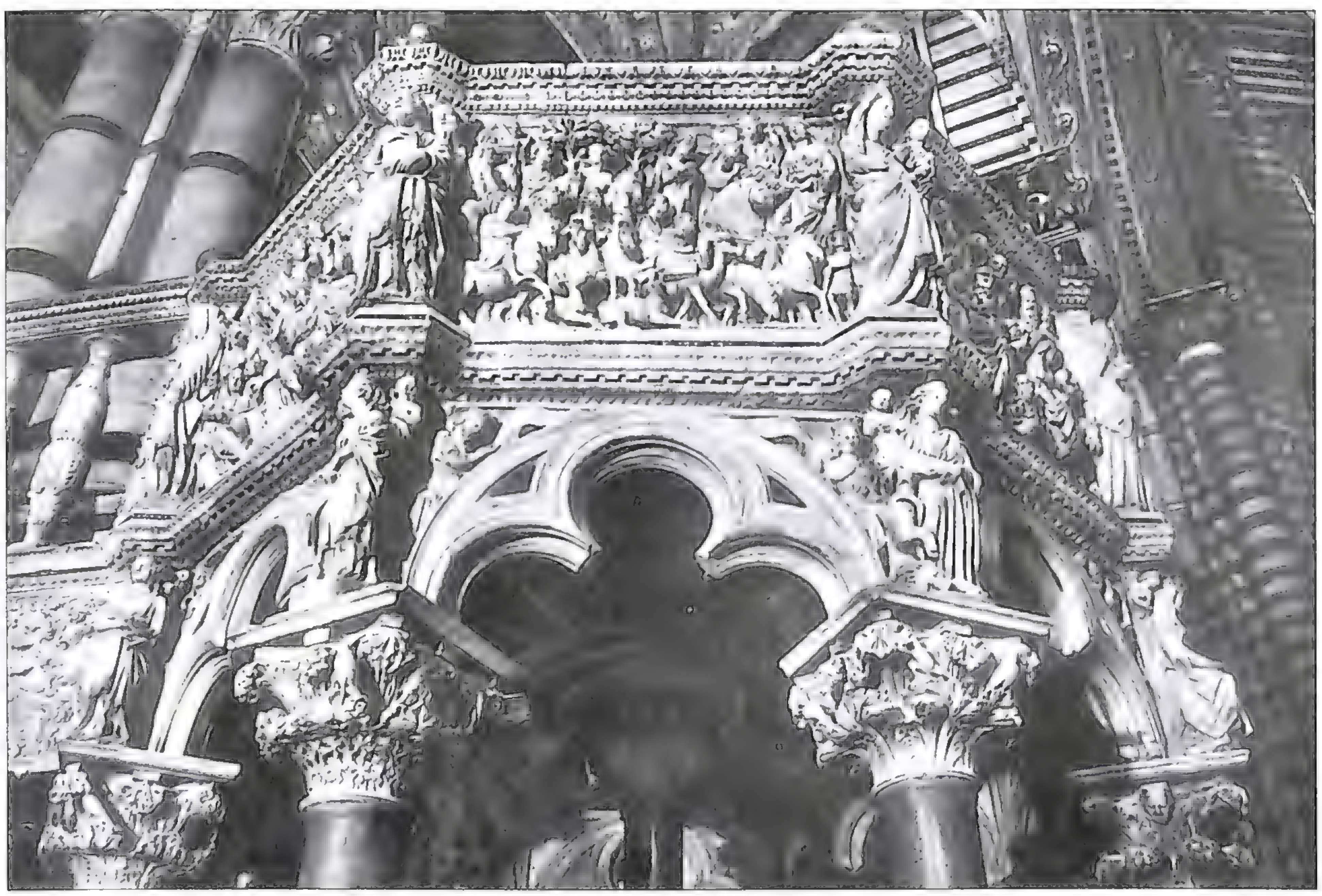
لوحة ٣٩ : بـــرج الأجـــراس. كاتدرائية الدُومُو بسيينا



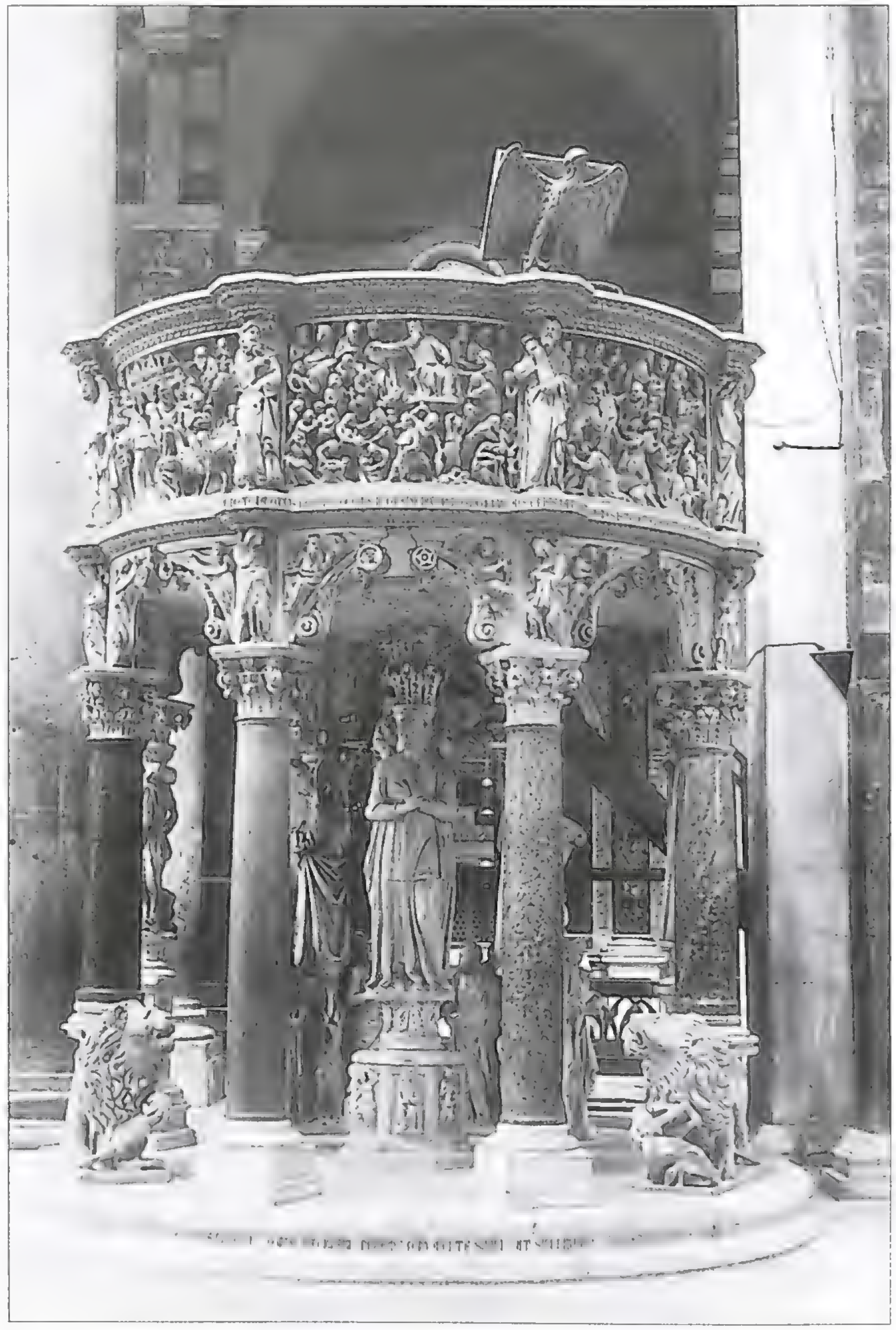
لوحة ٣٨ : واجهة. كاتدرائية الدُومُو بسيينا



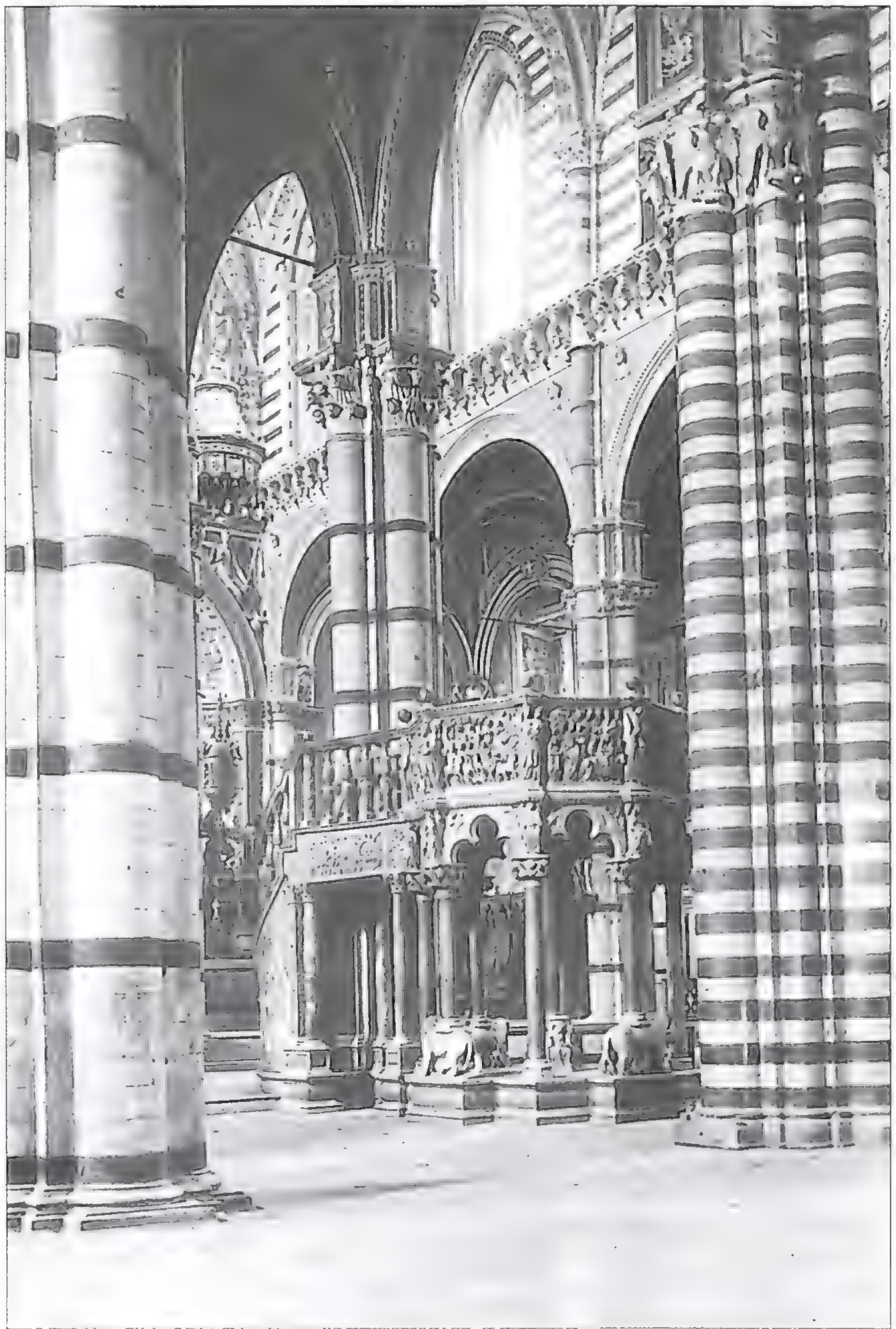
لوحة ٤٠ : بطن قبة كاتدرائية الدُومُو بسيينا من الداخل



لوحة ٤١ : كاتدرائية الدُومُو بسيينا. نيقولو وچوڤانى پيزانو. منبر الحق (تفصيل)



لوحة ٤٢ : نيقولو وجوڤانى پيزانو: منبر الحق. بكاتدرائية الدُومُو بسيينا.



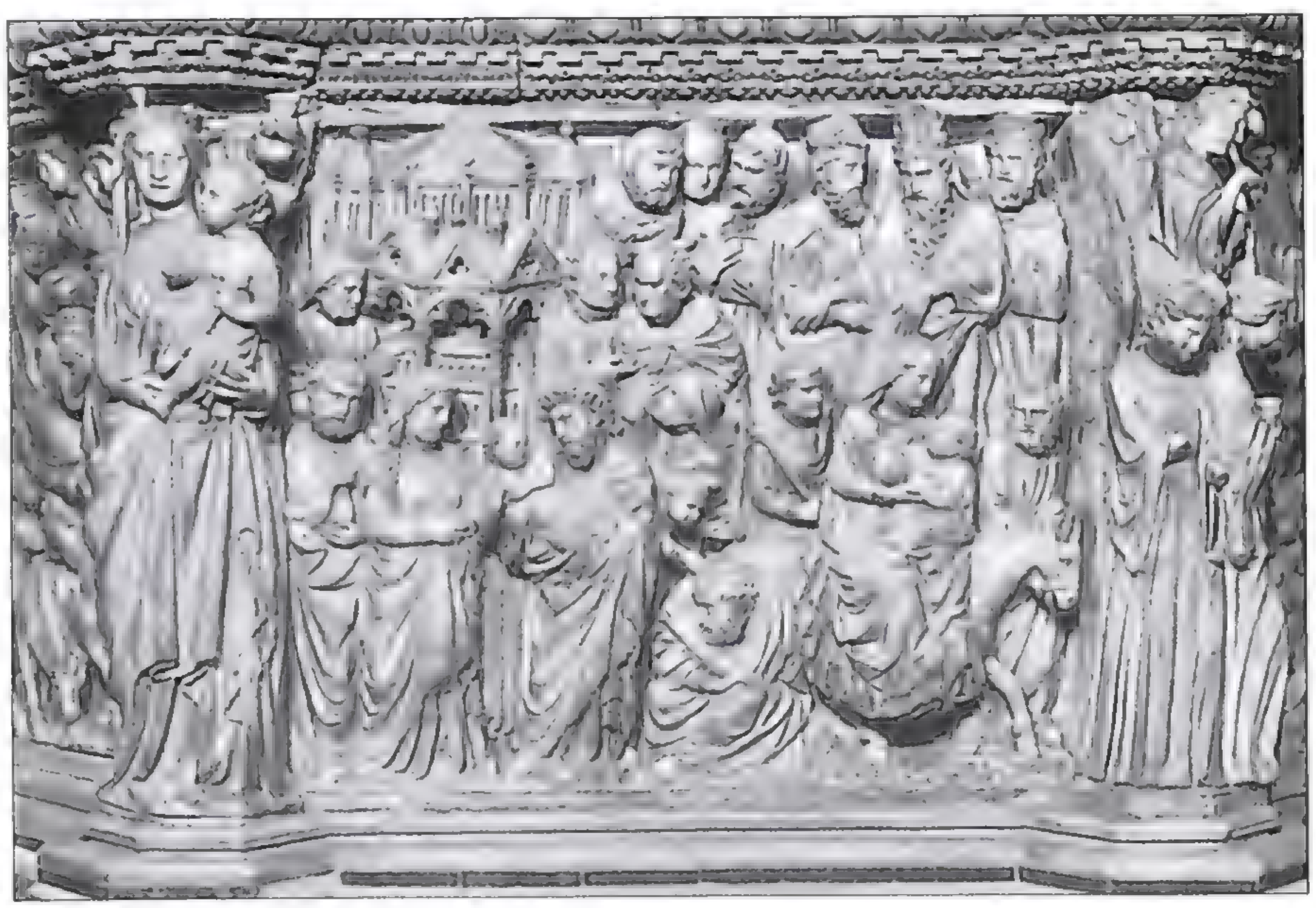
لوحة ٤١أ : كاتدرائية الدُومُو بسيينا، من الداخل



لوحة ٤٤ : نيقولو وچوڤانى پيزانو: منبر الحق. الأشرار يوم الحساب



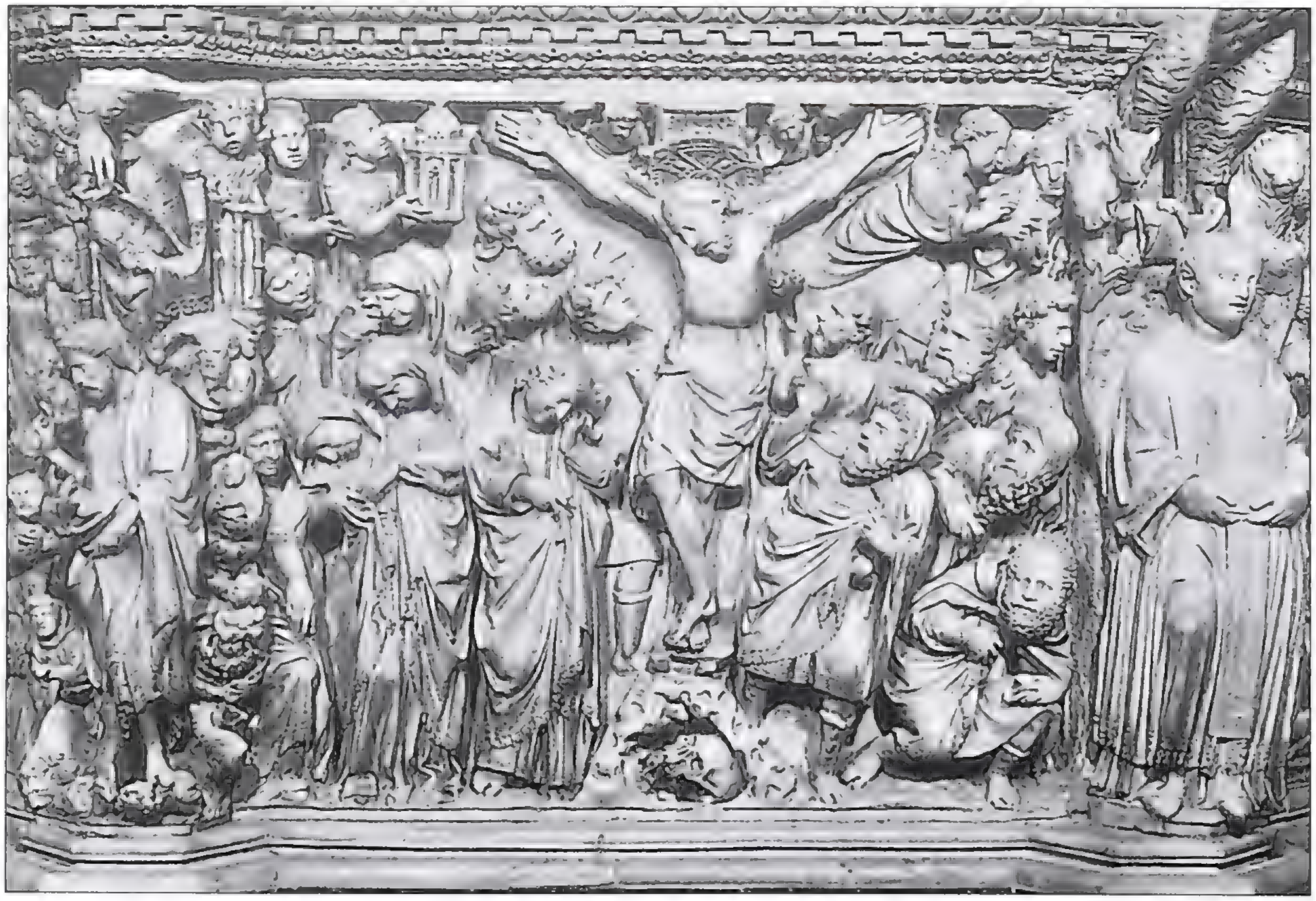
لوحة ٤٣ : نيقولو وچوڤانى پيزانو: منبر الحق.الأبرار يوم الحساب. بكاتدرائية الدُومُو بسيينا.



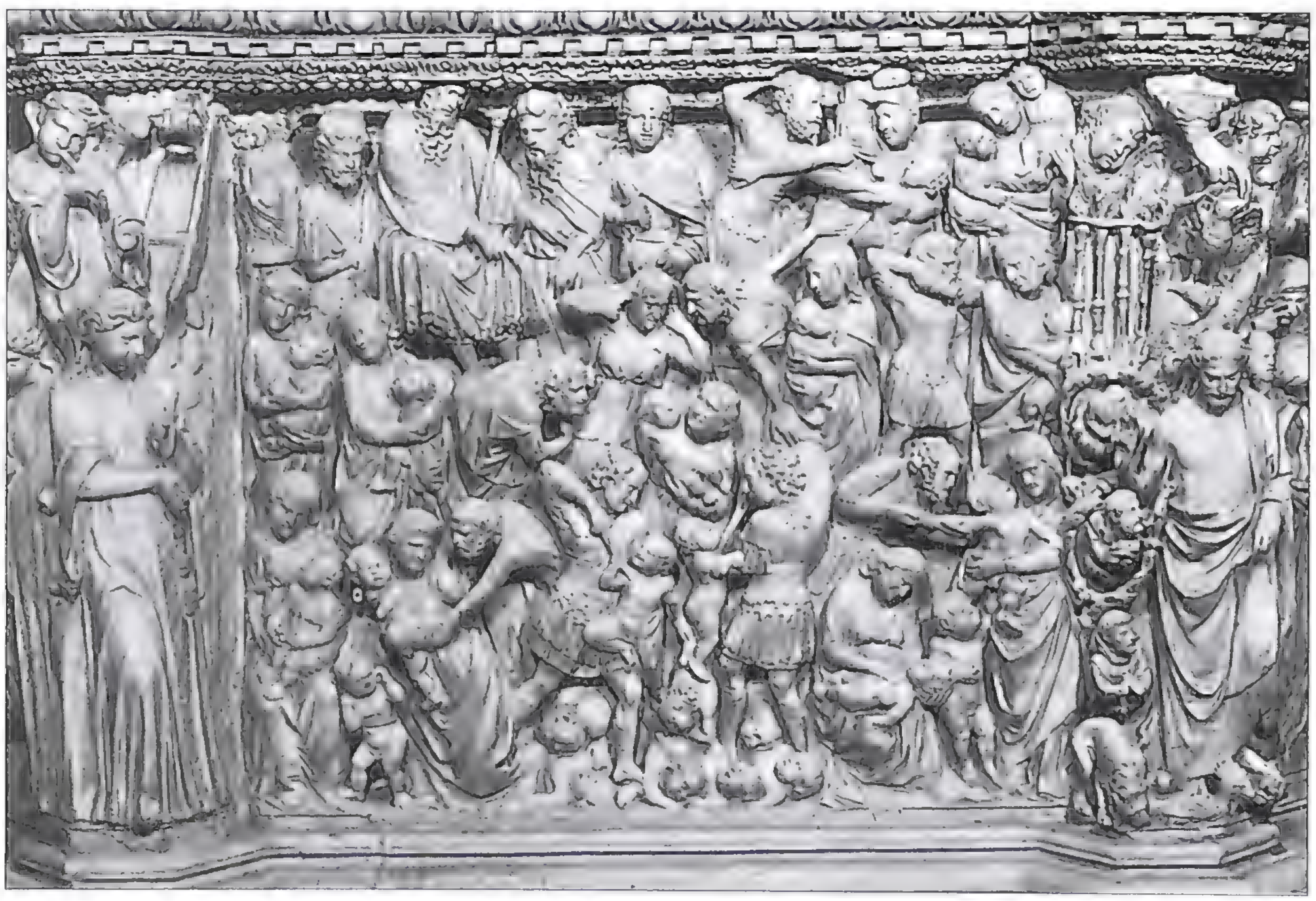
لوحة ٤٦ : نيقولو وچوڤانى پيزانو: منبر الحق. تقدمة مريم العذراء في الهيكل والهروب إلى مصر.



لوحة ٤٥ : نيقولو وچوڤانى پيزانو: منبر الحق. تقديم المجوس الهدايا للطفل يسوع.



لوحة ٤٧ : نيقولو وجوڤانى پيزانو: الصَّلب.



لوحة ٤٨ : نيقولو وجوڤانى پيزانو: مذبحة الأبريــاء.



لوحة ٤٩ : دوناتللو: يوحنا المعمدان.كنيسة الدُومُو بسيينا.

دوتشــيو دي بُونِنْســنْيا (١٢٥٥ - ١٣١٩)

إذا كان الهدف الذى سعى وراءه المصوّرون الفلورنسيون هو تمثيل الشكل والحركة ، والمصوّرون البنادقة هو الروعة والإبهار وتناغم الألوان ، فإن مصورى وسط إيطاليا نادراً ما كانت ألوانهم تنفذ إلى الإحساس وتدفئ القلوب باستثناء أعمال سيمونى مارتينى وپيروچينو ورافائيل ، كما لم يلتفت أىّ منهم إلى مسائل الشكل والحركة باستثناء سـِنْيوريللى ، ورغم ذلك كله ذاع صيتهم وتألقت أسماؤهم بين مصوّرى عصر النهضة .

وكان چوڤانى پيزانو قد أعدّنسخة مطابقة إلى حد بعيد لتمثال ڤينوس الكاپيتولينوس [أو ڤينوس الحييّة أو الخَفِرة] تجسيداً لفضيلة العفّة فوق منبر الكاتدرائية بسيينا (لوحة ٥٠) الذى أنجز ما بين عامى ١٣٠٠ و ١٣١٠ ويُعدّ أحد إرهاصات عصر النهضة المثير للدهشة فى تاريخ الفن كله . والحق إن تمثّل چوڤانى پيزانو نبىّ الفن القوطى الإيطالى هذا النموذج الكلاسيكى الخالص كان جموح خيال فذ بغير نظير . وتكمن وسيلته فى إضفاء الروح المسيحية على ڤينوس فى لفتة رأسها وفيما يتجلى من تعبير على أساريرها ، فبدلاً من أن تتجه ببصرها صوب نفس اتجاه جسدها كاشفة عن انشغالها بحاضرها ، تدير رأسها فوق كتفها متطلعة ببصرها إلى أعلى ، وتنثنى ذراعها اليمنى ليستقر كفّها فوق بطنها حتى تكاد تحجبها ، فتجتذب نظر الرائى نحو رأسها . وبهذه الوضعة يكون چوڤانى پيزانو قد ابتكر إيماءة لم تلبث أن غدت التعبير المعترف به عن الشوق إلى العالم الآخر ، غير أن الإفراط فى تكرارها فيما بعد أفقدها معناها . وبطبيعة الحال لم يكن هذا النمط الذى ابتدعه چوڤانى متفقاً مع روح عصره ، وكان لا معدى عن الانتظار قرناً من الزمان قبل أن يصبح الجمال العارى شيئاً مختلفاً عن الصورة التى تجلّى فيها آدم وحواء عند بدء الخليقة حين كان الجسد العارى تجسيداً لأحد الدوافع النفسية الكامنة فى أعماق الإنسان . فلقد ظلت ڤينوس أمداً طويلاً تجسيداً للشهوة فحسب قبل أن تجتذب الإعجاب إلى ما ترمز إليه من سمات سماوية ، حتى ذهب المثّال فيلاريتى Filarete فى مقال له عن الفن إلى تصوّر حديقة للرذائل تحتل ڤينوس فيها بؤرة الاهتمام ، وهو المظهر الذى بدت به فى كافة المنجزات الزخرفية المعبّرة عن الخيال الشائع وقتذاك .

ولم تلبث ڤينوس أن نفضت عنها ما لحق بها من هوان العصور الوسطى ، وهى وإن كانت قد نفضته بوسائل العصور الوسطى نفسها إلا أن رؤية مخلّصيها كانت مع ذلك رؤية كلاسيكية . فقد بدأت بعض البشائر المرهصة بعصر النهضة فى الظهور ، منها محاولة بعث ڤينوس الكلاسيكية من جديد لا سيما بعد أن توالى العثور على تماثيلها فى كافة أنحاء إيطاليا مطمورة تحت سطح الأرض ، وما أكثر ما كان يُعثر عليها بين الحين والحين مصادفة خلال العصور الوسطى . ويصف لنا المثّال « جيبرتى » فى كتابه عن النوادر التاريخية واحداً من أمثال هذه الاكتشافات وقع فى منتصف القرن الرابع عشر بمدينة سيينا حين عُثر على تمثال لڤينوس بتوقيع الفنان ليسيپوس ابتهج به الأهالى ونصبوه وسط المدينة وسجّله رسماً أمبروزيو لورنزتّى مصوّرهم الرسمى ، غير أن نزعة تحطيم الصور والتماثيل كانت لا تزال قارّة فى النفوس ، فلم يلبث التمثال أن اقتُلع من مكانه خشية حلول الكوارث بسببه ، وبعثت به سيينا إلى دويلة فلورنسا المعادية ليُدفن فى ترابها لعل اللعنة المصاحبة له تحلّ بأهل فلورنسا ، ولا يغيبنّ عن بالنا أن قرار اقتلاع التمثال والتخلص منه لم يُتخذ بسبب عُريه بل لأنه صنم وثنى .



لوحة ٥٠ : چوڤانى پيزانو: منبر الحق. فضيلة العفّة «ڤينوس الخَفِرَة» وهروب العائلة المقدسة إلى مصر. كاتدرائية سيينا

على أن أشكال الرجال العراة لم تختف تماماً من أوربا المسيحية خلال الحقبة نفسها ، إذ كانت تطلّ بين آونة وأخرى باعتبارها صدى لإعجاب قديم أخذ يفقد معناه بالتدريج لولا ذلك الحنين الذى أحسّه البعض نحو ما كان للعرى من سحر خمد أواره منذ عهد بعيد . ولم يظهر الشكل الأپوللونى المثالى بعد ذلك إلا نادراً قبيل الفجر الواعد بعصر النهضة ، إذا جاز من الناحية الشكلية البحتة اعتبار الجسد العارى المجسِّد للفتوّة الذى أنجزه پيزانو فوق منبر الحق بمبنى معمودية پيزا تمثيلاً لأپوللو (لوحة ٥١) . فمع أنه أشد غلظة من النموذج المتأغرق إلا أنه يخضع خضوعًا تامًا للأنماط اليونانية خلال القرن الخامس ق . م . وإن افتقر إلى إحساس الفنان بالجمال الجسدى ، ذلك الإحساس المرفوض الذى ظل يعدّلفترة طويلة رجساً من عمل الشيطان ، حتى لقد احتاج الأمر إلى ما يقرب من قرن ونصف قرن قبل أن يعود الجسد الإنسانى فيشغل الأذهان بجماله من جديد ويصبح موضوعاً فنياً متاحاً ، وهى الظاهرة التى تعتبر معجزة عصر النهضة العصيّة على التفسير . ولقد نلمح لهذه الظاهرة إرهاصات فى التصوير القوطى هنا وهناك فى مطلع القرن الخامس عشر تبدّت فى لفتة عنق هنا أو انثناءة ذراع هناك .

ونحن فى كل مرة تقع أبصارنا على لوحة مصوّرة نحتفظ فى ذاكرتنا بقدر من أشكالها وألوانها ، وما يلبث هذا الطيف الحاضن أشكالاً ساكنة وأخرى مفعمة بالحيوية أن يتخذ شكل الصور المرئية التى تراود الأذهان المختلفة بدرجات متفاوتة ، فنسترجعه لنرى بعين الخيال ما قد رأيناه بعين الحقيقة من قبل . وقلما يفطن بعضنا إلى وجود هذه الصور المرئية رغم علمنا بوجودها ، على حين يستدعى البعض الآخر بخياله أطيافاً محددة مصحوبة بحدّة

المشاعر نفسها التى تثيرها رؤية الموضوع المصور . أما الفريق الثالث فلا يكادون يُطبقون أجفانهم حتى تترى أمامهم الأشكال الغائبة بنفس الحيوية والحرارة التى انطبعت فى شبكيات عيونهم حينما رأوها . موجز القول إن كلاً منا يختلف عن الآخر فى غزارة ما تحتفظ به ذاكرته من صور مرئية . وبهذا ينقسم الناس إلى فئات ثلاث ، تسترجع الفئة الأولى ما سبقت لها رؤيته بطريقة ناقصة أو قد لا تسترجع شيئاً على الإطلاق ، وتسترجع الفئة الثانية تلك الصور على نحو مقبول ، على حين تسترجع الفئة الثالثة الصور السابقة استرجاعًا دقيقًا . ولعل مسيرة الفن كانت ستغدو شديدة الاختلاف عما هى عليه لو كان الناس كلهم من الفئة الأولى أو الثالثة ، فأغلب البشر ينتمى إلى الفئة الثانية ، أولئك الذين يسترجعون الصور على نحو مقبول ، فإذا ما ذُكر أمامهم اسم شئ ما ، لا تلبث أن تتجمع فى أذهانهم صورته التى قد تكون مبهمة أو مراوغة دون أن تكون مُقنعة .

والفن العظيم ليس محاكاة « فوتوغرافية » للطبيعة كما هى ، وإنما هو ترجمة صور ذهنية للأشياء تُمليها قدرة الفنان . وحين افترض العلامة بيرينسون وجود شخص غير قادر على استذكار الصورة الذهنية لشئ ما أو لشخص رآه من قبل ، وتساءل عما يؤديه الفن لمساعدة مثل هذا الشخص على استذكار ما قد أُنسيه ، ثم افترض وجود شخص قادر على استذكار الصورة الذهنية الاستذكار كله وتساءل عما يؤديه الفن له من عون ، ميّز بيرينسون بين جانبين للتصوير ، جانب اصطلح على تسميته بالزخرفة Decoration وجانب اصطلح على تسميته بالتوضيح أو التصوير الإيضاحى Illustration .

أما الزخرفة فقصد بها كل عناصر الصورة التى لا تَمُتُّ إلى موضوعها بصلة مباشرة كالأشكال والأضواء والظلال والألوان وما يموج بها من حركة ، أى العناصر الفنية الممثّلة فى الصورة والتى يمكن الحكم عليها منفصلة عن الموضوع المصّور . وأما التصوير الإيضاحى – وهو مفهوم خاص ببيرينسون أيضاً – فكان يعنى به صلة الصورة بالموضوع المصوّر ، أى علاقة الصورة بالواقع الأصلى سواء كان ذلك تحويراً أو محاكاة واقعية . فالتصوير الإيضاحى المقصود هنا ليس مجرد محاكاة صادقة لشئ فى العالم الخارجى وإنما هو محاكاة ما فى مخيلة الفنان من رؤية قد ينفرد بها أو يشاركه فيها غيره من الفنانين أو النظارة . ذلك أن اللوحة المصوّرة تخاطب الحواس بإحدى وسيلتين : وسيلة العناصر الفنية الكامنة فى الأسلوب الفنى للمصوّر ، ووسيلة المثال الذهنى فى مخيّلة الفنان الذى تكون الصورة ترجمة له فتقع عين المشاهد لا على محاكاة للواقع بل على محاكاة لرؤية خاصة للواقع هى رؤية الفنان .

ولم يكن مصوّرو وسط إيطاليا من بين أعظم المصوّرين قدرة على النفاذ إلى الأعماق بل كانوا أعظمهـــم قـــدرة على التصـــوير الإيضـــاحى Illustrators ، فإذا نحن نراهم



لوحة ٥١ : نيقولو بيزانو: منبر كاتدرائية بيزا

يبعثون النشوة والرضا فى المشاهدين بنقلهم الحقيقة المرئية إلى عيونهم من خلال أذواقهم وخيالهم أو أى ملكات أخرى يمتلكونها تترجم الحقائق المرئية بتعبيرهم الخاص ، وإذا هم يصوّرون رؤى تمثل أمانى حقبتين متميزتين ومُثُلهما ، أولاهما حقبة العصور الوسطى التى لم تعد تجذب الناس إليها ذلك الجذب القائم على « التصوير الإيضاحى » مما جعل مستواها يهبط إلى مستوى الوثائق الجامدة التى عفّى عليها الزمن ، أما الحقبة الثانية فهى التى ما نزال نعيش فى أحضانها ، فما فتئت الآمال والمُثُل التى كانت تحرّك رافائيل وأضرابه منذ خمسة قرون هى نفس الآمال والمُثُل التى تحركنا اليوم .

ولقد استطاع المنهج البيزنطى Maniera Bizantina الذى ابتُكر لتصوير الأيقونات والذى أخذ ينقرض تدريجيا فى إيطاليا أن يظل قائماً بعض الوقت فى سيينا ، فمن التراث الإغريقى المتوارث فى التصوير البيزنطى استمد فنانو سيينا رشاقة الشخوص ، ومن العناصر الشرقية فى التصوير البيزنطى استلهموا الألوان المتألقة وخاصة الخلفيات المذهّبة والثياب الأرجوانية ، وشيئاً فشيئاً لقن مصوّرو سيينا عن المصورين الفلورنسيين والفلمنكيين الأكثر تقدماً كيفية توزيع الشخوص وتنسيقها ضمن منظر طبيعى واقعى وإسباغ الحركة عليها .

هكذا كان التصوير فناً مزدهراً قرب نهاية القرن الثالث عشر بين أسوار مدينة سيينا الناعمة الساحرة ، وكانت الزهرة الأولى التى انبثقت منها كل بذور فن سيينا الشهير هى موهبة الفنان الخالد دوتشيو دى بونسنيا Duccio di Buoninsegna ، الذى توفرت فيه كل ما كانت تتطلبه العصور الوسطى فى المصوّرين ، وهو أن يعيد الفنان كتابة قصص المسيح المخلّص والعذراء البتول من خلال « الكتابة التصويرية » Pictograph ، أعنى الرسم عن طريق مصطلحات متواضع عليها شديدة الإحكام بحيث يستوعبها المشاهد مهما بلغت درجة أميّته . ولمّا كانت هذه « الكتابة التصويرية » تُقدّم ضمن ما يُقدّم من عطايا وهدايا نذوراً للكنيسة ، دفع ذلك الفنانين إلى أن يضفوا عليها من فنون المهارة والبراعة والتذهيب ما يأخذ بالألباب كى تشدّالأنظار بتألقها . ولم يكتف دوتشيو بإنجاز هذه الكتابات التصويرية فى أبهى حلّة جمالية بل زاد فأسبغ بمواهبه الفريدة على ما يصوّره من قصص كل ما كان يستشعره من قيم جمالية ، ومن ثم ارتقى بجمهور مشاهدى أعماله إلى مستوى إدراكه هو . فلقد كان دوتشيو يمتلك قدرة غير محدودة على « التصوير الإيضاحى » المهيب ، أعنى نقل الحقيقة المرئية إلى عين المشاهد من خلال ذوقه ومخيلته وعبر براعته التعبيرية وأمانته فى التفسير وعمق مشاعره وجلال الفكرة التى ينشدها ، فضلاً عن قدرة متميزة على تمثيل الشكل والحركة وترتيب الشخوص وتنسيق المجموعات .

ونحن إذا تأملنا لوحة « خيانة يهوذا للمسيح »[٤٧] (لوحة ٥٢) لدوتشيو لأخذنا العجب من ذلك التماسك والجلال اللذين أضفاهما دوتشيوعلى الكتلة التى يتوسطها

المسيح وتعلوها شجرتان تبدو مجموعة الشخوص دونهما قزمية غليظة فجّة . ويلفتنا أن الشخصية الرئيسية فى هذه المجموعة وهو المسيح تنتصب مباشرة تحت الشجرة التى تحتل بؤرة التكوين الفنى كله . ولا تقوم هذه الشجرة بتجميع كل الخطوط كى تتلاقى فوق رأس المسيح فحسب بل هى بحركتها المستمرة لأعلى ترتفع أيضا بقامته ، على حين تلعب الحراب والمشاعل غير المتوازية التى يحملها الجند الرومان دوراً رائعاً فى إضفاء الجلال على المشهد كله .

وفى صورة « المسيح فوق جبل التجربة »(٤٨) من لوحة « المايستا » أو « تجليس العذراء »] (١٣٠٨) نرى شخوصه الوقورة تتهادى فوق التلال الناتئة والمعمار المنمنم والخلفية المذهّبة المتوهّجة وكأنها أطياف من عالم عتيق سحيق (لوحة ٥٣) .

وقد يحار القارئ فيتساءل : إذا كان دوتشيو بمثل هذه القدرة الرائعة على الإدراك ، وبمثل هذا العمق فى مشاعره ، وبمثل هذه البراعة فى نقل الحقائق المرئية إلى أشكال تستحوذ على رضانا ، وإذا كان بالإضافة إلى كل هذه المزايا « كفنان موضّح » من الطراز الأول قادراً على إمتاعنا بما تنطوى عليه مصوّراته من روعة حسّية ، وإذا كانت تكويناته الفنية قد ظلت راسخة دون أن يباريه فيها فنان آخر باستثناء رافائيل ، وإذا ما كان قادراً على أن يحرّك فينا نشوة الإحساس بما ينطوى عليه الفراغ ، فلماذا إذن لم نسمع اسمه يتردّد كثيراً ، ولماذا لم يحظ بمثل الشهرة التى نالها جوتو ، فلابد أن يكون هنالك سرّ ملكه جوتو لم يتوفر لدوتشيو ؟ والإجابة هى أنه إذا استطاع الفنان التقاط ومضة من كنه الحياة وتسجيلها تسجيلاً محكماً حاذقاً وتضمينها داخل إطار لوحاته فلا غرابة أن تسكن أعماله عالم الخلود . هذا ما فعله جوتو . أما دوتشيو فلم تمتلك تصاويره هذه الميزة ، فلقد كانت أهمية الشكل الآدمى بالنسبة له كما يقول برنارد بيرينسون : « هى الأهمية نفسها التى ظفر بها فوق خشبة المسرح ، أى مجرد عضو ضمن التكوين الفنى باعتباره عنصراً يثير انطباعاتنا الحسية بالقيم اللمسية والحركية ، ومن ثم كان إعجابنا بدوتشيو هو الإعجاب بمؤلف مسرحى من طراز سوفوكليس لو أنه قد اعتنق المسيحية ، ومضى يهيم على وجهه فى مملكة التصوير لنستمتع بعبقريته ونتغذّى بتكويناته الفنية البالغة الدقة والسمو ، لكن يندر أن نجد فى أعماله شيئاً ينقل لنا الحياة نقلاً حيًّا » .

وتشاء الصدفة أن يعكف جوتو على تصوير جدران مصلى « آرينا » بپادوا فى الوقت الذى عكف فيه دوتشيو على رسم سلسلة أخرى من التصاوير حول الموضوع نفسه ظفرت هى الأخرى بتجديدات فنية وإن جاءت فى شكل مختلف ، حيث انبرى ما بين عام ١٣٠٨ ، ١٣١١ يصوّر لوحة هيكل كاتدرائية سيينا التى جاءت أقل ثورية من لوحات جوتو ، إذ التزم فيها بمفاهيم طراز العصور الوسطى . ومع ذلك تبوّأ دوتشيو مكانة الريادة لمدرسة من مدارس خواتيم العصور الوسطى تميّزت بالأناقة والسمو والحذلقة أحيانا ، ومن خلال فنانى سيينا من تلامذة دوتشيو انتقل تأثير دوتشيو شمالاً فإذا هو يُسهم فى ظهور روائع التصوير الفلمنكى خلال القرن الخامس عشر .



لوحة ٥٣ : دوتشيو: المسيح فوق جبل التجربة (من لوحة المايستا) ١٣١١. سيينا

ومثلما عقدنا المقارنة بين لوحة العذراء لجوتو (لوحة ٣) ولوحة العذراء لتشيمابويه ، جدير بنا أيضاً عقد المقارنة بين لوحة العذراء لجوتو ولوحة « المايستا » [تجليس العذراء](٤٩) لدوتشيو (لوحة ٥٤) . فعلى حين تمثل لوحة دوتشيو التحسين والتطوير داخل إطار التقاليد دون الخروج على الرقة الصوفية ، تمثل عذراء جوتو بوضوحها الإنسانى انفجاراً حطّم قيود التقاليد . وتبدو عذراء دوتشيو « ملكة السموات » وهى تتربّع فوق عرشها وتحمل يسوع الطفل على حجرها مكتسية ثوباً جليلاً فى وقار مهيب بحجمها الطبيعى الذى يبدو فى عيوننا ذا أبعاد روحانية ، بينما رفرف من حولها الملائكة وأحاط بها القديسون كأنهم حاشية تتعبّد لها . وقد أطلق أهالى سيينا على هذه اللوحة يوم انتقلت وسط حفل رائع من مرسم دوتشيو إلى الكاتدرائية فى ٩ يونيو ١٣١١ اسم « مايستا » الذى يحمل معنى الجلالة . وضمّت لوحة الهيكل هذه وقت إنجازها صوراً صغيرة متعددة بلغت حوالى ثلاث عشرة أسفل اللوحة وست عشرة أعلاها ، كما ضمّ ظهر اللوحة العديد من المشاهد المصوّرة التى كادت تندثر تفاصيلها حقبة بعد أخرى ، منها ما فُقِد ومنها ما استقر ببعض المتاحف .

ونحن إذا أخضعنا أسلوب دوتشيو إلى مقاييس الحاضر لقضينا بأنه فنان غير واقعى ، أما إذا ضاهيناه بإحدى رائعات التصوير البيزنطى التقليدى (لوحة ٥٥) لتجلّى لنا على الفور السرّ وراء ظفر دوتشيو بإعجاب معاصريه ، ذلك أنه قد أضفى الطابع الإنسانى على تقليد متوارث دون أن يتخلّى عن أناقته وشموخه . وأغلب الظن أن موضوع العذراء جالسة على عرشها تحمل الطفل يسوع قد رُسم بالقسطنطينية قبل ظهور لوحة « المايستا » بقرن من



لوحة ٥٢ : دوتشيو: خيانة يهوذا للمسيح. سيينا



لوحة ٥٤ : دوتشيو: المايستا أو تجليس العذراء. العذراء على عرشها والطفل يسوع
على حجرها يرفرف عليهما الملائكة ويحيط بهما القديسون. سيينا

الزمان ، لكننا نلجأ إلى هذه اللوحة على سبيل المقارنة باعتبارها تمثل التقاليد البيزنطية التى استمرت طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، فنرى أن الكثير مما يمكن إلحاقه بأسلوب دوتشيو موجود فى التصوير البيزنطى من حيث انطواؤه على الترفّع عن نواميس الحياة العادية واحتشاده بالتذهيب سماوى الطابع . غير أن العذراء البيزنطية على العكس من عذراء المايستا مجرد صورة رمزية لا تستهوينا ، وذلك لعدم واقعية أشكال الفن البيزنطى المتوارث عن العهد المسيحى المبكر الذى استنكر واقعية الفن الكلاسيكى الوثنى ، فإذا بآباء الكنيسة يؤثرون التمثيل الرمزى التجريدى عند تناول قصة المسيح . على أن الزمن ما لبث أن قضى على هذه الرموز الإصطلاحية حين انحنى القديس فرنسيس أمام الطبيعة محيّيًا باعتبارها آيات تفوح بروائح المحبة الإلهية الكلية ، ولم يلبث الفنان هو الآخر أن تطلع إلى الطبيعة من منظور جديد بعد أن ظل تمثيل الأشياء بأسلوب طبيعى – ولا سيما الشكل الآدمى مهملاً قرونًا طويلة ، فجاء چوتو ودوتشيو بأساليبهما المختلفة ليقدما الأشكال المعبّرة عن العلاقة الجديدة وبين ما هو إنسانى وما هو إلهى .

ويتجلى لنا خروج دوتشيو عن مأثور التقاليد إذا ما تخيّلنا أنفسنا نتطلّع إلى « المايستا » كما تطلع إليها معاصروه . فهو إذا كان قد التزم التزامًا دقيقًا بمصطلحات لم يكن يستطيع الإفلات منها مثل العرش المذهّب المحتضن العذراء والعلاقة بين وضعة العذراء ووضعةطفلها بما فى ذلك حركة رأسها والتفاتة وجهها ، إلا أننا لا نلبث أن ندرك مع المضاهاة أن عذراء المايستا وإن كانت ما تزال تكشف عن وقارها الجليل فهى مع ذلك تبدو أمًا مترعة حنانًا وهى تحمل طفلها أكثر مما تبدو صورة كهنوتية جامدة . كما نتبين التغيير والتجديد كذلك فيما تحتشد به اللوحة من استدارات ومحاولات ترقيق الأشكال وتجميلها وتلطيف حدّتها وإضفاء الطابع الإنسانى بأسلوب واقعى ، فالأثواب تنسدل بطريقة طبيعية على الرغم من زخرفة حوافها وأهدابها بالقصب المطرّز . موجز القول إننا بعقد المقارنة بين « المادونا » البيزنطية و« مادونا » دوتشيو نتبين أن الأولى بالقياس إلى الثانية هى مجرد عجالة تخطيطية وإن كانت عجالة ممتازة . أما إذا انتقلنا إلى المقارنة بين « مادونا » دوتشيو و « مادونا » چوتو ، بدا دوتشيو سبّاقًا إلى الحفاظ على التقاليد وبدا چوتو مبتدعًا لأسلوب جديد . على أننا قد نتوقّف أيضًا عند ما جاء على لسان أحد المولعين بتصويرات مدرسة سيينا ساخرًا من مادونا چوتو بقوله « إنه على حين تبدو عذراء دوتشيو ملكة جليلة تبدو عذراء چوتو فلاحة قروية ! » .

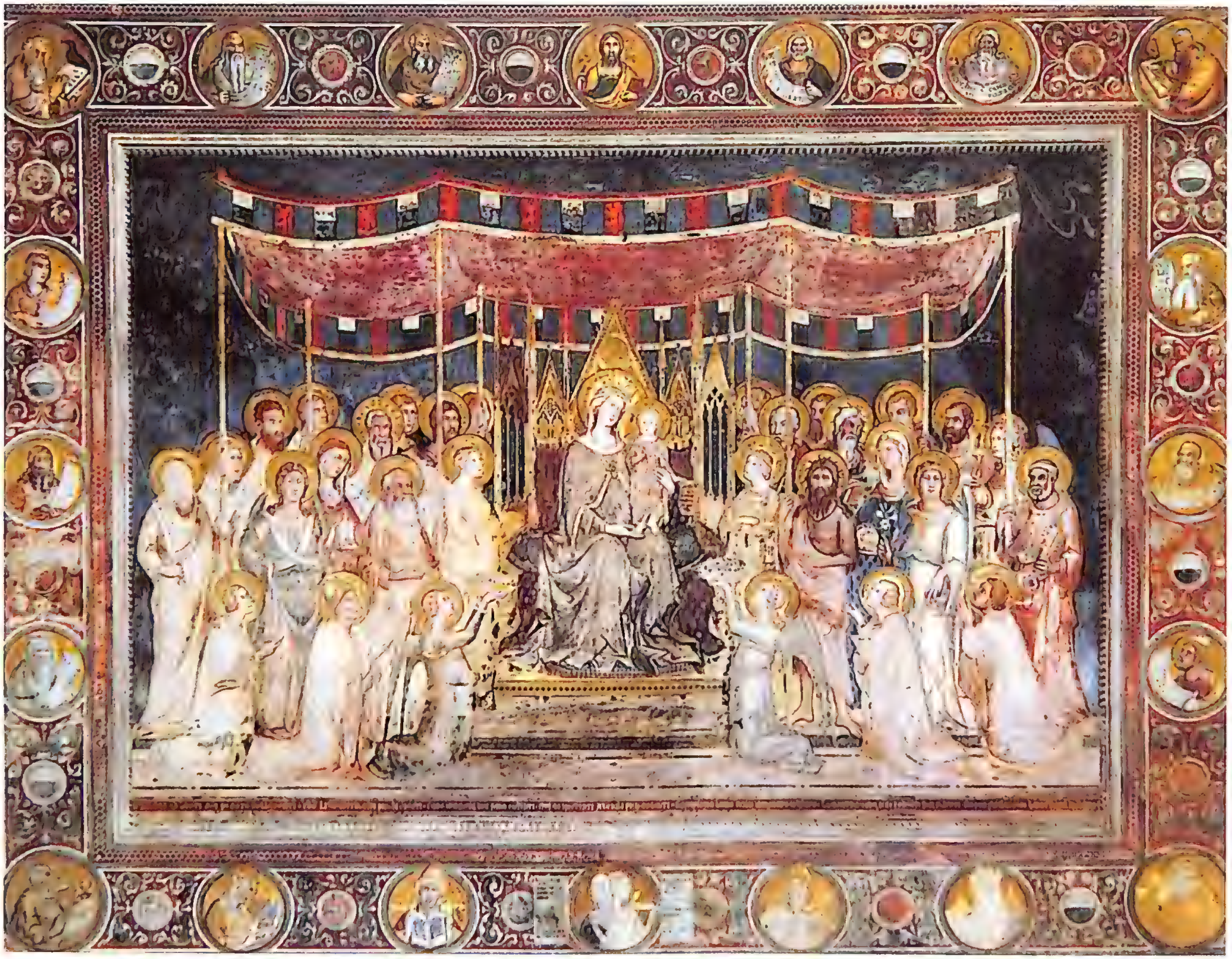
وإذا جازت لنا مقارنة عذراء دوتشيو بعذراء بيزنطة فإن عذراء چوتو تختال متفرّدة ، فمن العسير أن نكتشف لچوتو خطًا قد رُسم لمجرد جماله كخط ، فخطوطه كلها خطوط محوّطة محدّدة للأشكال التى يرسمها مقاربة للطبيعة بقدر الإمكان ، على حين أن خطوط دوتشيو فضلاً عن وظيفتها كخطوط محوّطة إلا أنها مرسومة بغرض إظهار جمالها التجريدى الكامن فيها .

ونحن لا نعرف الكثير عن حياة دوتشيو الخاصة إلا أن ثمة وثائق تثبت أنه على الرغم من الثمن الباهظ الذى تقاضاه نظير لوحة المايستا فقد كان غارقًا إلى أذنيه فى الديون ، والراجح أنه قضى نحبه مفلسًا . وليس ثمة ما يشير إلى أن معاصريه من رجال الفكر قد احتفوا به وضمّوه إلى زمرتهم بوصفه فنانًا مرموقًا بل ظل يعدّمثل فنانى العصور الوسطى مجرد حرفىّ نابه . أما ذلك الاحتفاء الشعبى الزاخر بالجيشان بلوحة المايستا ، فمردّه إلى أنها لوحة نذرية أثار جمالها إعجاب مشاهديها بمضمونها الروحى السامى الجليل .



لوحة ٥٥ : المدرسة البيزنطية. أيقونة العذراء على عرشها والطفل يسوع على حجرها. القرن ١٢. تصوير على الخشب

لقد كان دوتشيو فنانًا مُشبع الحسّ بحركة إحياء الفن الكلاسيكى القديم التى بدأت فى بيزنطة خلال القرن التاسع واستمرت حتى القرن الثالث عشر ، ومن ثم يمكن اعتباره آخر كبار فنانى العصر القديم ، إذ احتذت موضوعاته الدالة وشخوصه النمطية القواعد اليونانية القديمة وإن فقدت على يديه بعض رصانتها على العكس من چوتو الذى يمكن اعتباره أول فنانى العصر الحديث . ومثَلُ چوتو بالنسبة لچوفانى بيزانو هو نفس مَثَل دوتشيو بالنسبة لنيقولو بيزانو والد چوڤانى ، إلا أن دوتشيو استطاع الإيحاء بالروح الكلاسيكية فى صورة أشد رقة .



لوحة ٥٦ أ : سيموني مارتيني: تجليس العذراء « مايستا ». قصر البلدية. سيينا

سيموني مارتيني (١٢٨٣ ـ ١٣٤٤)

لم يقتصر دوتشيو على تدريب أتباعه وفق مفاهيمه وأساليبه هو فحسب ، بل دفع المصورين الذين جاءوا إثره – بما قدّمه إلى أهالى سيينا رقيقى العواطف من فن استهواهم – إلى أن يمارسوا النهج الفنى نفسه الذى حظى على يديه بشعبية واسعة وهو التصوير الإيضاحىExpressive Illustration ، ولو كان قد هُيئ للفنان الرقيق سيمونى مارتينى Simone Martini أستاذٌ أقل جبروتًا وتسلّطًا من دوتشيو لانطلقت قدراته على التعبير الفنى إلى ذروة التألق . ومع ذلك نكتشف فى قدراته جانبًا آخر هو امتلاك حسّ جوتو بالقيم اللمسية وبالدلالات المادية والجوهرية ، وإن اختلفت مُثُله التى يعتنقها والرسالة التى يضطلع بها . ولكن سيمونى وجد نفسه مكبّلاً بأساليب لا يملك معها فكاكًا ، عاجزًا عن الخروج على قوالب دوتشيو ، فلم يستطع التعبير عن مزاجه الخاص إلا من خلال التعديلات الطفيفة التى كان يُدخلها عليها ، فقد وقف أسلوب دوتشيو حجر عثرة أمام سيمونى وبخاصة فى الموضوعات التى ظل كلاهما يتنافسان فيها . ولذلك فنحن مهما بذلنا من جهد لن يتسنّى لنا اكتشاف عبقرية سيمونى الذاتية حين نتوخّاها فى الموضوعات المأخوذة عن الإنجيل والمتميزة بشدّة الانفعال ووضوح الحركة ، وهى الموضوعات التى برز فيها دوتشيو وبلغ بالتعبير عنها أقصى الحدود . والبديل الوحيد أمامنا لاكتشاف عبقرية سيمونى هو تجاوز أسوار التعبير الفنى إلى مجالات « التصوير الإيضاحى » الفسيحة ، ففى تصاويره لآلام المسيح تفوّق التلميذ على أستاذه من حيث التعبير عن القيم اللمسية ومن حيث تمثيل الحركة ومن حيث الجاذبية الآسرة التى تشدّالأنظار ، وإن لم يبلغ ما بلغه دوتشيو فى تعبيره عن الحركة ، فقد ضحّى بالوقار



لوحة ٥٦ ب : سيموني مارتيني: تجليس العذراء « مايستا ». قصر البلدية. سيينا



لوحة ٥٨ ب : سيموني مارتيني: البشارة (تفصيل)

والجدّية المنشودين لنقل الدلالة الحقيقية لعذاب المسيح فى سبيل إيضاح انفعالات غاية فى السطحية ، مُخْضعًا كل شئ لإحساسه الجارف بالفخامة والرشاقة والجمال والأناقة . وتتجلى لنا روعة سيمونى فى لوحة « المايستا » (لوحة ٥٦ أ ، ب) المحفوظة بقصر البلدية فى سيينا ، حيث تجلس « ملكة السموات » وسط حاشية من أطهر القديسين وأرقّ الملائكة يحمل بعضهم ظُلّة فوق رأسها ويركع البعض الآخر عند قدميها خاشعين ، بينما يقدّم لها نفر ثالث الزهور ، ويضمهم جميعًا تكوين فنى بديع شديد الإتقان يتألق بجمال الوجوه وجاذبية الوضعات وروعة الألوان . ولكى ينقل سيمونى هذا الإحساس بالجمال والجاذبية والروعة كان لا شك يملك وفرة من القدرات تأتى فى مقدمتها عبقرية فى اختيار الألوان التى لا يباريه فيها إلأقلة معدودة من الفنانين ، كما تميّز بإحساس واضح لافت للنظر بجمال الخطوط بلغ أسمى مراتب الكمال ، وهو ما يتجلّى لنا فى اللوحة المواجهة للوحة « المايستا » فى قصر بلدية سيينا المعروفة باسم « الفارس جيدو ريتشيو دافوليانى » وقد بدا ممتطيا صهوة جواده فى اعتداد وشموخ وكأنهما صنوان ملبساً وزخرفةً وتحفزًا للقتال ، مدججًا بسلاحه متسربلاً بشُكّة القتال المدرعة الصفراء المزْرُودة حول العنق والكتفين والمعصمين والساقين ، سيفه فى غمده إلى جانبه الأيسر ويمناه قابضة على عصا القيادة ، متطلّعًا إلى حومة الوغى التى سوف تشهد معركته الوشيكة ضد جيش بيزا ، وذلك من موقع يتوسّط قلعة مونتماسى ومعسكر جنوده . ويلفتنا فى هذه اللوحة البديعة النادرة الدّرق الجلدى الأصفر المسدل على جسد الجواد الأبيّ الذى وشّاه الفنان بزخارف المعيّنات الزُّرق وفروع النباتات ذوات الزهور الخُضر التى غشّى بها أيضا شكّة القائد المدرّعة فى تكوين فنى بسيط متراصف يأخذ بالألباب ولا تملّ العين من التحديق به (لوحة ٥٧ أ ، ب) . ثم أىّ جمال رهيف وأى حركات ناعمة وأى ألوان رقّافة يمكن أن تبعثها البهجة التى تبثّها فينا لوحة « البشارة » المحفوظة بمتحف أوفتزى (لوحة ٥٨ أ ، ب) ، حتى لنخال ونحن نتأمل معطف الملاك جبريل وكأننا نتأمل شروق الشمس فى عنفوانه على سهل قد غشّته الثلوج . ألاَ إن سيمونى هو أقرب الفنانين الإيطاليين قبل عصر النهضة إلى القلوب .



لوحة ٥٨ أ : سيموني مارتيني: البشارة. متحف أوفتري





لوحة ٥٧ أ، ب : سيموني مارتيني: الفارس جيدو ريتشيو دافوليانى. قصر البلدية بسيينا.



لوحة ٥٩ أ : أمبروزيو لورنزتّى: الحكومة الصالحة والحكومة الفاسدة. قصر البلدية بسيينا

أمبروزيو لورنزتّى (١٣٢٣ ـ ١٣٤٨)

على أن النزوع الفنى المحلّى الجارف الذى هيمن على فنانى سيينا كان يلقى أحيانًا ما يخفّف من غلوائه ، فرأينا كيف ملك دوتشيو الحسّ بما له دلالة وبما يحتاجه التكوين الفنى من رقة ورهافة ، وكيف تغلّب ولعه بالجمال وبهجة الألوان الرائعة وانسياب الخطوط الرشيقة على ثراء المضامين وعظمتها . غير أن شيئًا من هذا كله لم يكبح جموح الأخوان بييترو وأمبروزيو لورنزتّى Lorenzetti ، « فالجمال » الذى شعرا به كان جارفًا و « الشكل » الذى كشف لهما عنه جوڤانى بيزانو و جوتو بل والشعور « بالدلالة الإنسانية » الذى حذقاه ، كل ذلك ضحّيا به إما فى سبيل محاكاة الأشياء أو فى سبيل تجسيد معان غيبية غامضة . وعلى حين تردّى بييترو لورنزتى فى هاوية سعار التعبير عن المشاعر مضحّيًا بالشكل والحركة والتكوين والعمق والدلالة فى سبيل التعبير عن كل ما هو واضح جلىّ وكل تعبير انفعالى مهما كان هيّنًا ، لم يهبط أمبروزيو – أفضل الأخوين لورنزتى – إلى مثل ما هبط إليه أخوه . وفى صور أمبروزيو لورنزتى الجدارية بقصر بلدية سيينا الرامزة إلى الحكومة الصالحة والحكومة الفاسدة (لوحات ٥٩ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ؛ ٦٠ أ ، ب ، ج ، د ، هـ) لم يبذل أية محاولة لكى يستخلص الدلالة الجوهرية لموضوعه فيعبّر عنها بأشكال تنقل المغزى المقصود إلينا ، على حين كان يكفى جوتو أشكال ثلاثة فحسب لا لكى يجعلنا ندرك على الفور كيف تكون الحكومة الصالحة والحكومة الفاسدة بل لكى نستشعرها بأحاسيسنا . لم يُعن أمبروزيو إلا بتكوين المشاهد البانورامية الفسيحة الجامعة تتخللها شخوص عاجزة عن التعبير عن أنفسها إلا من خلال لفائف تحمل بيانًا وتفصيلاً . فثمة عشرات من القصص تروى بعضها فى إثر بعض فى ملل ودون ما انقطاع تفاصيل ما يجرى فى الدولة ، تارة إبان الحكم الصالح وتارة أخرى إبان الحكم الفاسد . وإذا ما طالع المرء هذه القصص الواحدة وراء الأخرى ألمّ بلا شك إلمامًا واسعًا بأساليب الحياة فى سيينا خلال القرن الرابع عشر ، واستشعر قسطًا لا بأس به من المتعة من طرافة التكوين الفنى الجذاب غير المعهود ، بل ومن المهارة التى نُفّذت بها هذه التصاوير ، لكنه لن يظفر قط بتلك الإثارة التى تبثّ الحياة فى الموضوع المصوّر ، كما لا تحقّق رموزُ الفنان الغامضة ما كان يصبو إليه من تخفيفٍ لأثر هذا النقص فى التصاوير التى غدت أشبه بألغاز قوامها الرسوم والرموز .



لوحة ٥٩ ب : لورنزتى: السلام رمز الحكومة الصالحة



لوحة ٥٩ جـ : لورنزتى: البيع والشراء فى ظل الحكومة الصالحة



لوحة ٥٩ د : لورنزتي: النساء يرقصن فى ظل الحكومة الصالحة



لوحة ٥٩ هـ : لورنزتي: العمارة فى ظل الحكومة الصالحة



لوحة ٦٠ : لورنزتى: رمز البطش والقهر فى ظل الحكومة الفاسدة



لوحة ٦٠ ب : لورنزتى: رمز الحكومة الفاسدة



لوحة ٦٠ د : لورنزتى: جندیان یغتصبان فتاة فى ظل الحكومة الفاسدة



لوحة ٦٠ هـ : لورنزتى: المعمار السيئ فى ظل الحكومة الفاسدة



لوحة ٦١ ب : ساسيتا. القديس مارتن ينزل عن نصف عباءته لشحاذ.
معرض تشيجى ساراسينى بسيينا



لوحة ٦٢ : دومينيكو بيكافومى: العذراء والطفل.
معرض تشيجى ساراسينى بسيينا

ساسيتّا وبيكافُومى

أما الفنان ساسيتّا (١٢٩٢ - ١٤٥٠) Sassetta فقد قدّم إضافة حقيقية إلى تراثنا الإنسانى بالعديد من أعماله المصوّرة ذات الجمال الزخرفى الآسر وبمشاهده ذات الجمال الغيبى الخارق ، على نحو ما نرى فى لوحة « القديس مارتن ممتطيًا صهوة جواده » (لوحة ٦١) وهو يشطر عباءته بسيفه شطرين يعطى أحدهما لشحاذ لا يجد ما يستر به بدنه ، فيظهر له المسيح ليلاً ليقول له : « الذى فعلته بالشحاذ فعلته بى » . وفى معرض الحديث عن روعة الجمال الزخرفى ورقّة الألوان فى هذه المدرسة لا يفوتنا التزوّد مما أغدقه الفنان دومينيكو بيكّافومى (١٤٨٦ - ١٥٥١) Beccafumi على لوحة « العذراء والطفل » (لوحة ٦٢) من رقة ألوان ورهافة إيقاع .

الفصل الثاني

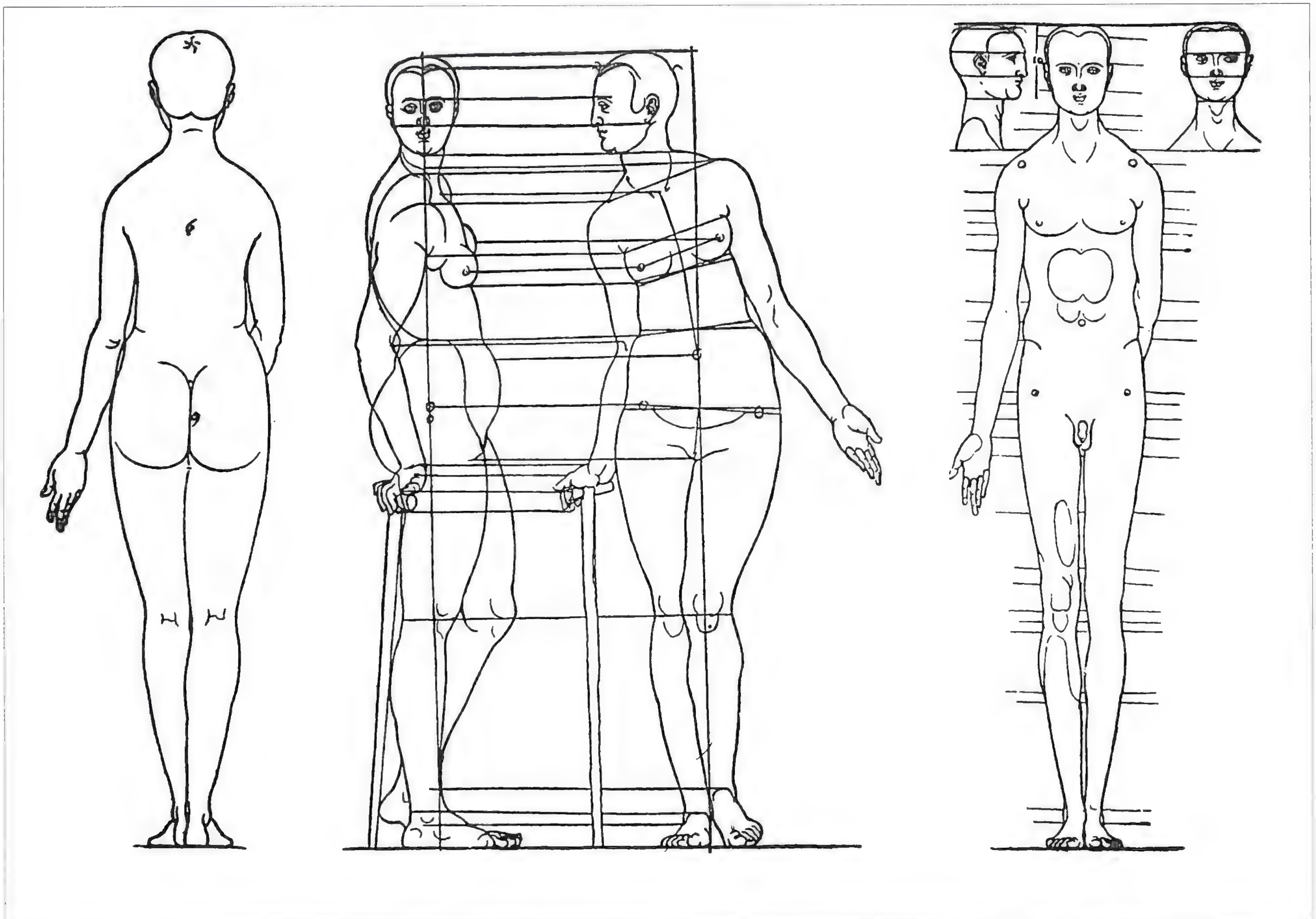
رحلة النموذج الفني لأپوللو وڤينوس على مر التاريخ



لوحة ٦٣ : ڤيلاسكيز: ڤينوس في المرآة. متحف پـرادو

لمّا كان عصر النهضة التى خصصتُه بهذا الكتاب من بين حلقات موسوعة تاريخ الفن بعثاً لكلاسيكية الإغريق كان لا معدى عن أن أعرض ما مرّ به الجسد الإنسانى تصويراً ونحتاً ممثَّلاً فى نموذجى أپوللو وڤينوس فيما بين العصر اليونانى وعصر النهضة ، ونحن نعلم أن هذا العصر الأخير قد احتذى فى كل ما صدر عنه فنيًا حذو العصر الكلاسيكى .

ولا يغيب عنا ونحن نعرض لهذا الموضوع أنه ثمة فارق بين عُريين : عُرى يُنزع فيه عن الجسد كل ما يواريه فيبدو بمفاتنه وعيوبه Naked وعُرى يمليه خيال الفنان فيضفى منه على الجسد الإنسانى ما يروع ويفتن Nude ليكون « نموذجًا فنيًا » يتفق وقواعد النسب ومعايير التوازن وتوزيع الكتل فى الفراغ . وهكذا يأخذ العُرى صفة جمالية تأسر الألباب ولا يعود يحمل صفة تثير السخرية أو الخجل . ومن هنا كان الجسد العارى خلال عهود ازدهار فن التصوير والنحت هو الملهم لأعظم الإنجازات الفنية ، وحتى فى الفترات التى كان تصوير الجسد العارى فيها محظوراً ، لم يختف الاختفاء كله بين الفنانين وظل موضوعاً لتدريب الناشئين ومظهراً معبّرًا عن قدرة الفنان وموهبته ، فإذا بنا نرى مصوّراً عملاقا مثل ڤيلاسكيز برغم وجوده فى بلاط الملك الإسپانى فيليپ الرابع الشديد التزّمت يرسم لوحته الشهيرة « ڤينوس أمام المرآة » (لوحة ٦٣) . وحتى فى عصرنا الحالى إذا ما اطّرحنا جانبًا ما أحياه



لوحة ٦٤ : دورر: الجسـد الإنساني

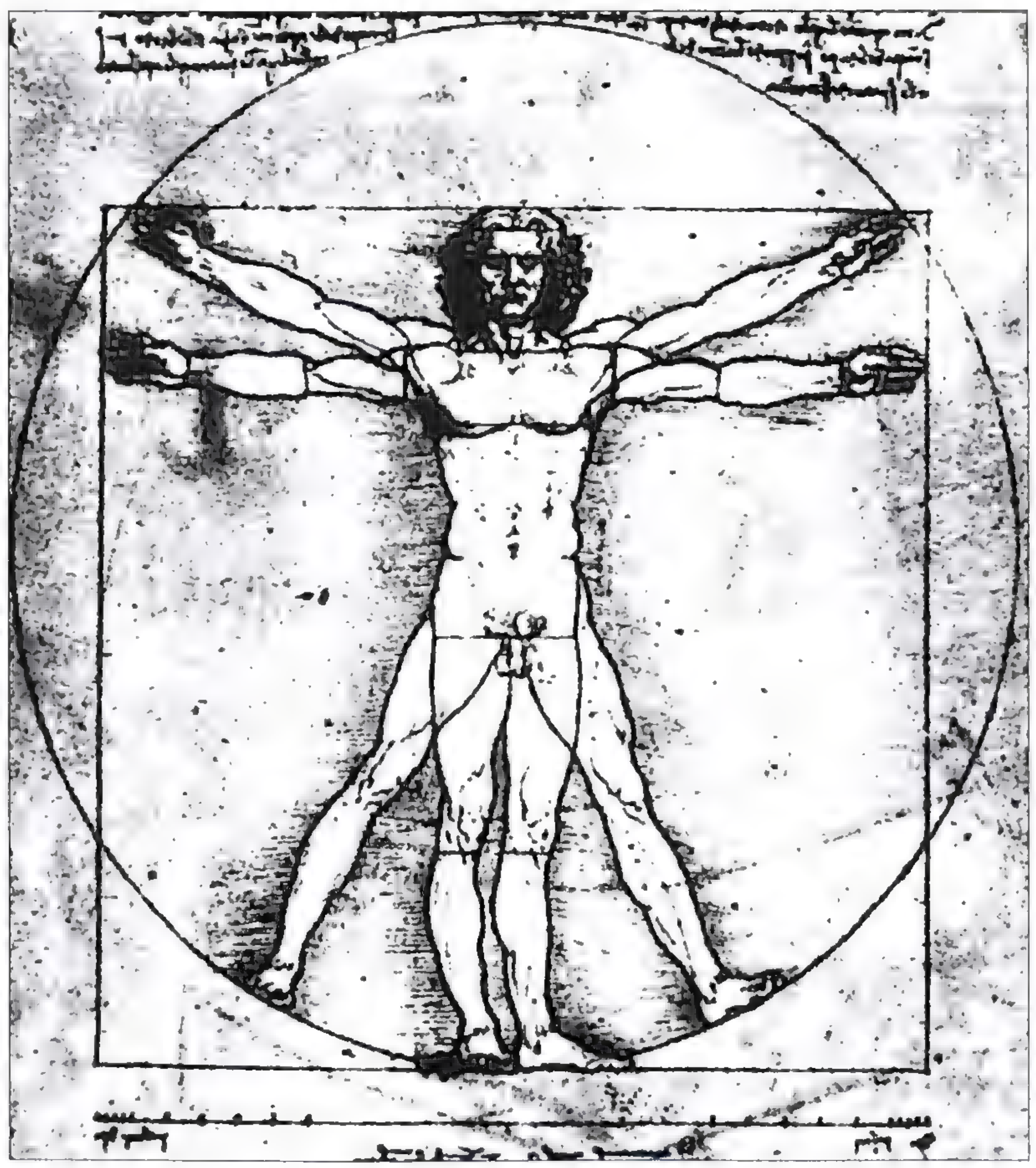
عصر النهضة من التراث اليونانى ، وإذا ما تناسينا الموضوعات الميثولوچية ، وإذا ما تجاهلنا نظرية المحاكاة ، فمازال الجسد العارى فى الفن يحتل مكانه وإن خضع لبعض التحوير والتغيير ، ولكنه ما انفك صلتنا الوثيقة بالمنجزات الكلاسيكية .

والجسد العارى شكلٌ من أشكال الفن ابتكره الإغريق فى القرن الخامس ق .م . مثلما ابتكر الإيطاليون فن الأوبرا فى القرن السابع عشر ، ومن ثم فإن الجسد العارى ليس « موضوعاً » من موضوعات الفن بقدر ما هو « شكل » من أشكال الفن ، ولما كانت العين لا تشبع من النظر إلى الجسد الإنسانى العارى لذلك فهى تنتشى برؤيته مصوّراً أو منحوتاً . والفنان حين يصوّر نباتاً أو حيواناً إنما يصوّره كما هو فى لحظته وواقعه ، بينما هو فى مواجهة الجسد البشرى يكون حرا مطلق اليد غير مقيّد بشكل محدّد أو ملزم بالمحاكاة الدقيقة ، يستظهر ما شاء مما هو خاف وراء ملامح الجسد ويُجمّل فيه ما حلا له التجميل .

وكما لم تطرأ فكرة تصوير الجسد العارى لذاته على أنه موضوع جدير بالدرس والتأمل قط عند الصينيين واليابانيين ، كذلك كانت هذه هى النظرة إليه فى أذهان أهل الشمال الأوربى القوطى ، غير أن المصورين الألمان عندما اكتشفوا مدى تقدير الإيطاليين للجسد العارى فى عصر النهضة لم يلبثوا أن صوّروه على نحو يساير تطلعاتهم . وقد كان من

الطبيعى أن يكون لهم نموذجهم الإنسانى العارى الخاص الذى يستجيب لأحاسيسهم الفنية ، وإذا الفنان الألمانى ألبرخت دورر يكشف بتجاربه ودراساته ومحاولاته الفنية عن مدى ما فى هذا النموذج من اصطناع ، إذ كان انطباعه التلقائى إزاء الجسد الإنسانى العارى مزيجاً من الفضول والنفور فى آن ، وكم من دوائر وأشكال هندسية عكف على رسمها قبل أن يوفّق إلى تقديم انطباعه الخاص عن الجسد الإنسانى بما يراه فيه من معايب ، وإذا هو يجعل منه صورة فنية مقبولة (لوحة ٦٤) .

على أن الجسد العارى لم يحتل مكانته الرفيعة نحتا وتصويرا إلا على ضفاف البحر المتوسط وإن يكن أحيانا ما تعرض إلى تشويه مقصود ، فرأينا الإتروسك رغم أنهم يدينون بمعظم فنهم إلى اليونان يزخرفون توابيتهم بتماثيل موتاهم ذات البطون المنتفخة بأكراشها بأسلوب قد يُصيب أى يونانى من اليونانيين القدامى بالفزع ، كما رأينا العصر المتأغرق والعصر الرومانى يقدمان تماثيل مختلّة النسب للرياضيين العراة . وقد اعتدنا خطأً اعتبار الفن البيزنطى استمراراً للفن اليونانى ، بينما الواقع أن تماثيل العراة فى الفترة ما بين العصر الرومانى ومطالع عصر النهضة فى حوض البحر المتوسط كانت قليلة نادرة ، كما كانت منبتّة الصلة بالأشكال الكلاسيكية . ومع ذلك كانت روائع الفن الكلاسيكى لا يزال لها وجودها خلال مرحلة لا يستهان بها من تلك الحقبة التى امتدت ألف سنة ، فما أكثر تماثيل الأجساد العارية التى كانت تحيط بالناس وقتذاك ، ولعلها كانت تفوق عدداً ما وصل إلى أيدينا . ومن المعروف أن الامبراطور ثيودوسيوس نقل تمثال ڤينوس من كنيدوس لبراكستيليس إلى القسطنطينية خلال القرن العاشر ولم ينفك الناس عن الإعجاب بها ، كما بدا الجسد العارى فى الملاعب بين الرياضيين وفى حلبات سباق المركبات وفى الكنائس بين العمال والبنائين أنصاف العراة . ومن ثم كانت الفرص مهيأة أمام الفنانين لمشاهدة الجسد العارى واستلهامه فى منجزاتهم ، غير أن رعاة الفن حالوا دون هذا المنحى لأسباب عديدة ، منها خشية الردّة إلى الوثنية ، ومنها انتشار بدعة التنسك والرهبنة ، ثم تأثير ما تسرب من صدى تحريم العقيدة الإسلامية المجاورة للنحت والتصوير . وفى الحق إن الجسد العارى قد جَمُد عن أن يكون موضوعاً من موضوعات الفن قرناً قبل أن تغدو المسيحية هى الدين الرسمى فى الامبراطورية الرومانية ، أما خلال العصور الوسطى فلم تتح الفرصة لتصوير الجسد العارى إلّا فى الزخارف الدنيوية وفى الموضوعات الدينية التى تتناول بدء الخليقة ويوم الدينونة فحسب .



لوحة ٦٥ : ليوناردو: الإنسان الڤتروڤي
متحف الأكاديمية بالبندقية

وكما أسلفت فإن السعى نحو الجمال الجسدى يكمن فى عرضه مجمّلاً دون مراعاة المحاكاة الأمينة ، وهو ما أكّده أفلاطون فى عبارته الشهيرة : « إن الفن يتمّم ما تعجز الطبيعة عن إنجازه ، والفنان هو مَنْ يكشف لنا عما عجزت الطبيعة عن الإفصاح عنه » . ووراء هذا الرأى فكرة فلسفية تدور حول وجود « مثل أعلى » لكل كائن فى الحياة ، وما الظواهر الطبيعية إلا محاكاة تتفاوت قرباً أو بعداً عن المُثُل الأصلية . فكلما توجّهنا بالنقد إلى شكل من الأشكال لنَصِفه بطول العنق أو انكماش الصدر أو ترهّل الخصر نكون قد اعترفنا فى حقيقة الأمر بوجود المثل الأعلى الجمالى . وثمة تفسيران لهذا المثل الأعلى الجمالى قد لا يفوز أولهما بالرِّضا الكامل بينما يشوب ثانيهما بعض الغموض ، ويفترض الأول أنه ما من جسد بشرى يحمل صفات الكمال كلها ، ومن ثم كان على الفنان أن يختار أكمل الأجزاء وأجملها من أجساد متعددة ويوائم بينها فى شكل واحد ، وهو ما لجأ إليه الفنان اليونانى زوكسيس Zeuxis عندما شكّل صورة أفروديتى مستوحياً أجمل خمس عذارى فى مدينة كروتونا ، وهو ما يثير فينا التساؤل عن كنه ذلك النموذج المثالى الذى بمقتضاه انتقى زوكسيس أو اطّرح أذرع عذراواته الخمس وأعناقهن وصدورهن . ويذهب ألبرخت دورر فيما بعد إلى ما هو أبعد من هذا ، فيعترف بأنه استلهم أجساد أكثر من ثلاثمائة فتاة . وحتى إذا افترضنا وجود مثل هذه السمات المثالية فى بعض الأفراد فإنه يتعذر علينا تصوّر جمعها فى كيان واحد ، إذ أن جمالها مرتبط بوجودها فى موضعها الأصلى فإذا نزعناها منه جرّدناها من إيقاعها الحيوى الذى يمدّها بما تتصف به من جمال .

والتفسير الثانى للمثل الأعلى الجمالى — وهو ذلك النمط الذى ظهر فى اليونان فى السنوات ما بين ٤٨٠ و ٤٤٠ ق .م . وزوّد الفنانين منذ عصر النهضة حتى عصرنا الحالى بالنموذج الأكمل — هو ما نعرفه عن مدى ولع الإغريق بالرياضيات ، إذ لا يخلو أى فرع من فروع الفكر اليونانى من الالتزام بالنسب القابلة للقياس التزاماً يبلغ حد العقيدة ، فلقد ولعوا منذ عهد پيثاجوراس المبكّر بالأشكال الهندسية الملموسة ، وإذ كان جوهر الفن كله نوعاً من أنواع الالتزام ، فلقد التزم الإغريق بما يسمى « الأرقام المتساوقة » Harmonious Numbers التى أفصحت عن نفسها فى كل من النحت والتصوير ، وإن غمض علينا كيف توصلوا إلى ذلك على وجه الدقة . فقانون الفنان پوليكليتيس غير مدوّن ، وقواعد النسب التى وصلتنا عن طريق المؤرخ پلينيوس وغيره من الكتاب القدامى قواعد أولية إلى حد بعيد ، غير

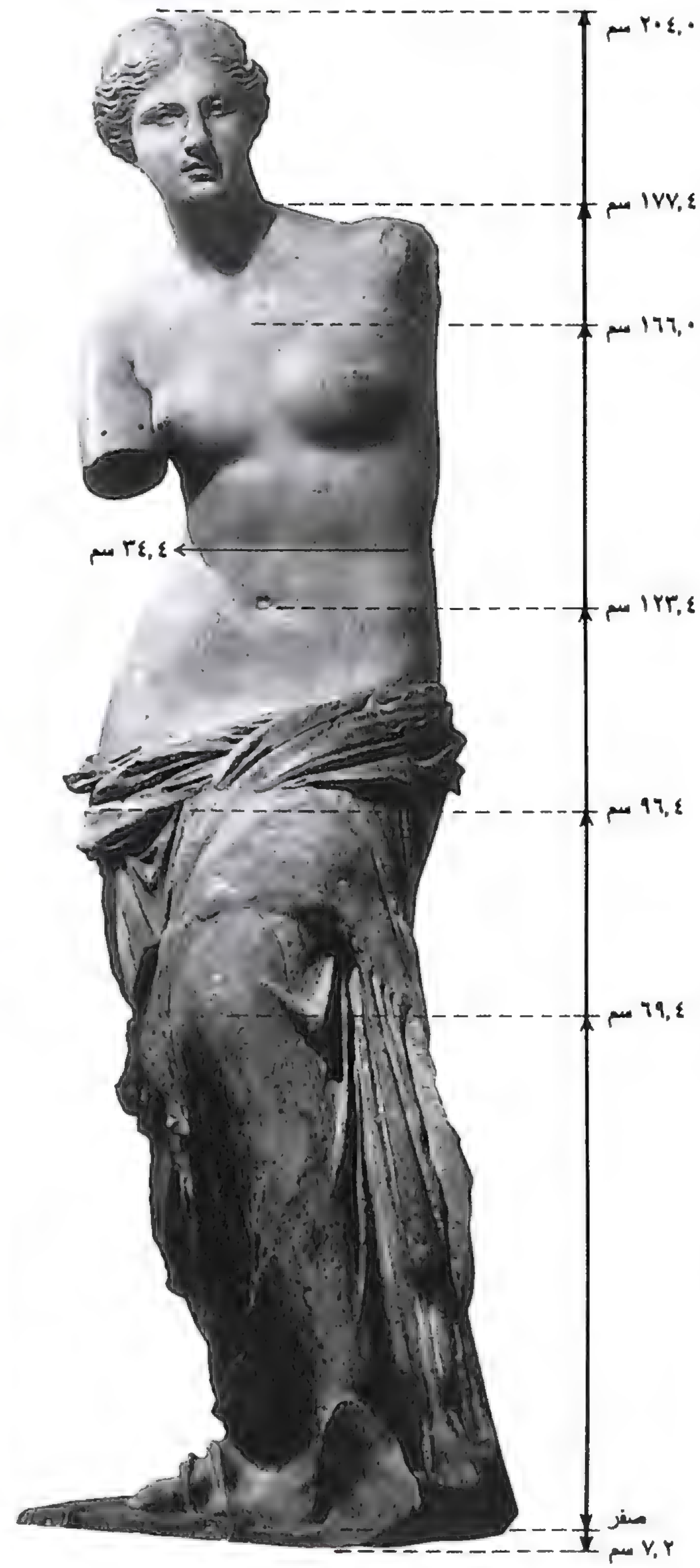
أن ثمة عبارة قصيرة مبهمة وردت فى كتاب المهندس ڤتروڤيوس كان لها أثر حاسم على عصر النهضة بأسره ، ففى مستهل كتابه الثالث الذى يصف فيه قواعد تشييد واجهات المبانى المقدسة يفاجئنا بوجوب اتخاذ هذه المبانى النسب الإنسانية التى ينتقل إلى تحديدها مباشرة ، ثم ينتهى إلى أن جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنسب الصحيحة ، لأنه إذا ما بسط الإنسان ذراعيه وساقيه احتواه الشكلان الهندسيان المثاليان وهما المربع والدائرة . ولقد ظفر هذا الرأى من أهل عصر النهضة باهتمام شديد حتى بات أساس فلسفتهم الفنية ، إذ زوّدهم بالإضافة إلى السلّم الموسيقى بالرابطة بين الأساس العضوى للجمال والأساس الهندسى له الذى كان وما يزال حجر الأساس للفلسفة الجمالية . ومن هنا كانت تلك الوفرة من الأشكال التى تصوّر شخوصاً داخل مربعات ودوائر المصاحبة للأبحاث والدراسات التى تدور حول العمارة أو الجماليات منذ القرن الخامس عشر حتى السابع عشر . ومع أن « الإنسان الڤتروڤى Como-Vitruvius [نسبة إلى ڤتروڤيوس] قد ظهر قبل ليوناردو داڤنشى إلا أن ليوناردو هو الذى قدّم لنا أروع صورة له (لوحة ٦٥) بل وأقربها إلى الصحة مخالفاً ڤتروڤيوس فى موضوعين هيّنين فى الوقت الذى احتذاه غيره من المصوّرين محاذاة حرفية . ولا أعنى بذلك أن « الإنسان الڤتروڤى » الذى رسمه ليوناردو هو أشد رسومه جاذبية ، فما كانت التركيبة الڤتروڤية للجسد الإنسانى ضرورة لا غنى عنها للاستحواذ على إعجاب الناس . والدليل على أن النسب الڤتروڤية ليست شرطاً لبلوغ الجمال المثالى هو أحد رسوم ألبرخت دورر المســــماة نميســـيس [ربة الإنتقام والسّخط فى الأساطير اليونانية] Nemesis (لوحة ٦٦) التى أنجزها عام ١٥٠١ بعد أن فرغ من مطالعة كتاب ڤتروڤيوس ، فطبقّ فى هذا الرسم النسب التى نادى بها ڤتروڤيوس بحذافيرها فضلاً عن أنه قد استمد موضوعه من قصائد پولتزيانو ، وهو الشاعر الإنسانى المذهب نفسه الذى ألهم بوتتشيللى لوحة « مولد ڤينوس » وألهم رافائيل لوحة « جالاطيا » كما سنرى بعد . وبرغم ذلك كله لم يوفق دورر إلى بلوغ المثل الأعلى الكلاسيكى فى رسمه . وإذا كان قد قارب هذا الهدف فيما بعد فلكونه قد زاوج ما بين تقنيته الذاتية وبين النماذج الكلاسيكية ، فلم تكن الدوائر والمربعات التى استنفدت الكثير من جهده ووقته هى التى يسّرت له استخدام النسب الكلاسيكية ، وإنما هو تطبيقه لهذه النسب عن تأثر « بالصور المثالية » التى رسمها الشاعر پولتزيانو لأپوللو البلڤدير ولڤينوس قصر مديتشى . وبعد عام ١٥٠٧ كفّ دورر عن محاولة فرض الأشكال الهندسية على الجسم الإنسانى ، وانبرى يستنبط المقاييس المثالية من الطبيعة التى أوصلته بدورها إلى نتائج تختلف إلى حد ما عما توصل إليه من تحليل للمنجزات القديمة . وكان دورر حريصاً على أن يؤكد فى أبحاثه أنه لا يدّعى الوصول إلى المَثل الأعلى الكامل ، فليس فى إمكان أحد فى الوجود أن يدلى بحكم نهائى عما ينبغى أن يكون عليه أجمل شكل للإنسان ، فلا يستطيع ذلك غير الله وحده . وهكذا يكون أكثر من شغل بين الفنانين بالنسب المثالية قد هجرها فى منتصف الطريق ، كما أثبتت منجزاته اللاحقة أن كمال الجسد الإنسانى العارى لا يرجع إلى الالتزام بالنسب وحدها ، فلن يكون بوسع الفنان تشكيل الجسد العارى الجميل من خلال تطبيقه للقواعد الرياضية وحدها ، كما أنه لن يستطيع فى الوقت نفسه تجاهلها ، فهى كامنة فى تلافيف مخّه سارية بين أنامله ، يعتمد عليها فى النهاية شأنه شأن المعمارى .



لوحة ٦٦ : دورر: نميسيس

وكان ميكلانچلو بوصفه رساماً فذاً للعراة ومهندساً معمارياً لا يفتأ يردد كلمة Dipendenza كلما شاء التعبير عن إحساسه « بالعلاقة المتبادلة بين أجزاء الجسد الإنسانى والمعمار » ، فالجسد العارى فى تصوّره شأنه شأن المبنى يمثّل توازناً بين التصميم المثالى والحاجة الوظيفية ، فلا يمكن لمصور الأشكال الإنسانية أن ينسى أحد مكوّنات الجسد الإنسانى ، مثله مثل المعمارى الذى لا يمكن بدوره أن يفوته تشييد ما يرتكز عليه سقفه أو أن يغفل عن أبواب المبنى ونوافذه .

ولمّا كانت الأشكال والوضعات قد اتخذت تنويعات عصيّة على الحصر على مدى الزمن ، فإن أكثر ما نلحظه من تغيرات هو الذى جرى بالتحديد فى نسب الجسد الأنثوى فيما بين العصرين اليونانى والقوطى . فعلى سبيل المثال كانت وحدة القياس فى الجسد الأنثوى الإغريقى العارى هى المسافة بين نهدى المرأة التى ينبغى أن تكون هى المسافة نفسها بين ما تحت الثديين إلى السُّرّة ، ثم هى نفسها من السرّة حتى ملتقى الفخذين ، على نحو ما نرى فى تمثال ڤينوس من ميلوس (لوحة ٦٧) ، وظلت هذه النسبة واجبة التطبيق خلال العصر الكلاسيكى كله بل وحتى القرن الأول الميلادى . وإذا ضاهينا الأشكال الكلاسيكية بجسد عار أنثوى من العصر القوطى خلال القرن الخامس عشر مثل صورة حواء للفنان الفلمنكى ممْلنْك (لوحة ٦٨) أو ڤينوس للمصوّر الألمانى كراناخ (لوحة ٦٩) اتضح لنا أن العناصر والمعالم واحدة متشابهة ، وأن النمط الأصلى للجسد الأنثوى ما يزال بيضوى الشكل تعلوه كرتان ، غير أنه تسترعينا على الفور استطالة الشكل البيضوى للجسد استطالة شديدة ، وكذا تقلّص الكرتين العلويتين . وإذا طبقنا وحدة القياس — وهى المسافة بين النهدين — لوجدنا أن المسافة بين الثديين والسرّة قد تضاعفت طولاً عما كانت عليه فى التصميم الكلاسيكى ، كما أن خلو الجسم من الضلوع والعضلات يعمّق الإحساس بالطول . وليس ثمة غرابة فى ذلك إذا لاحظنا أن فنان ذلك العصر — أى



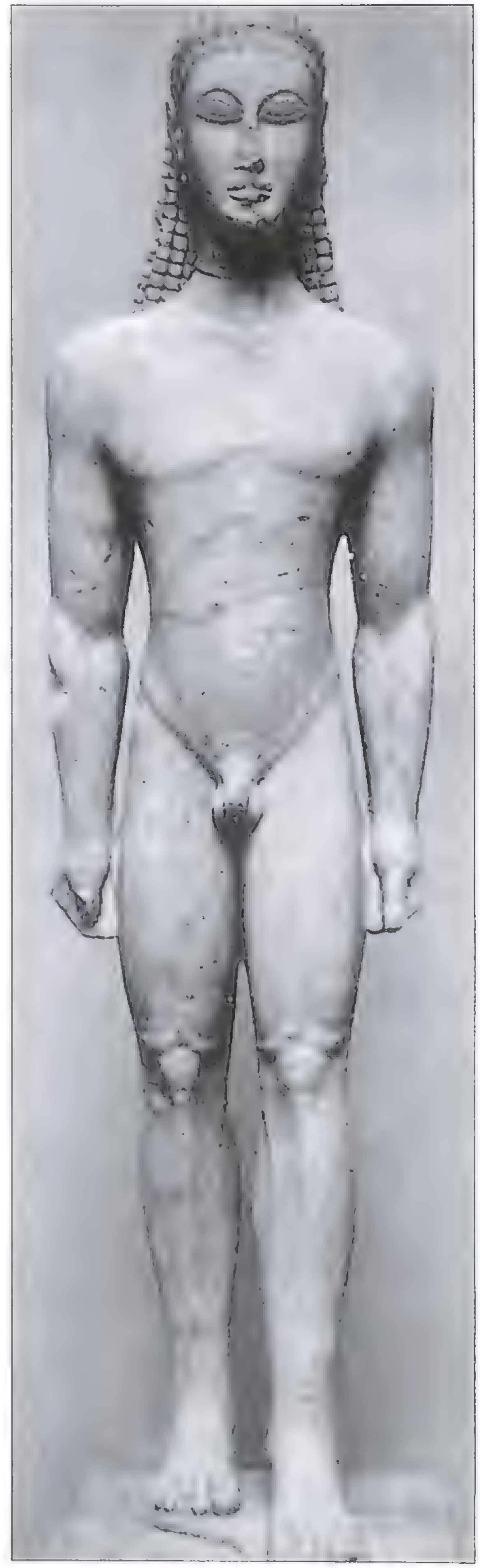
لوحة ٦٧ : ڤينوس من ميلوس. متحف اللوڤر



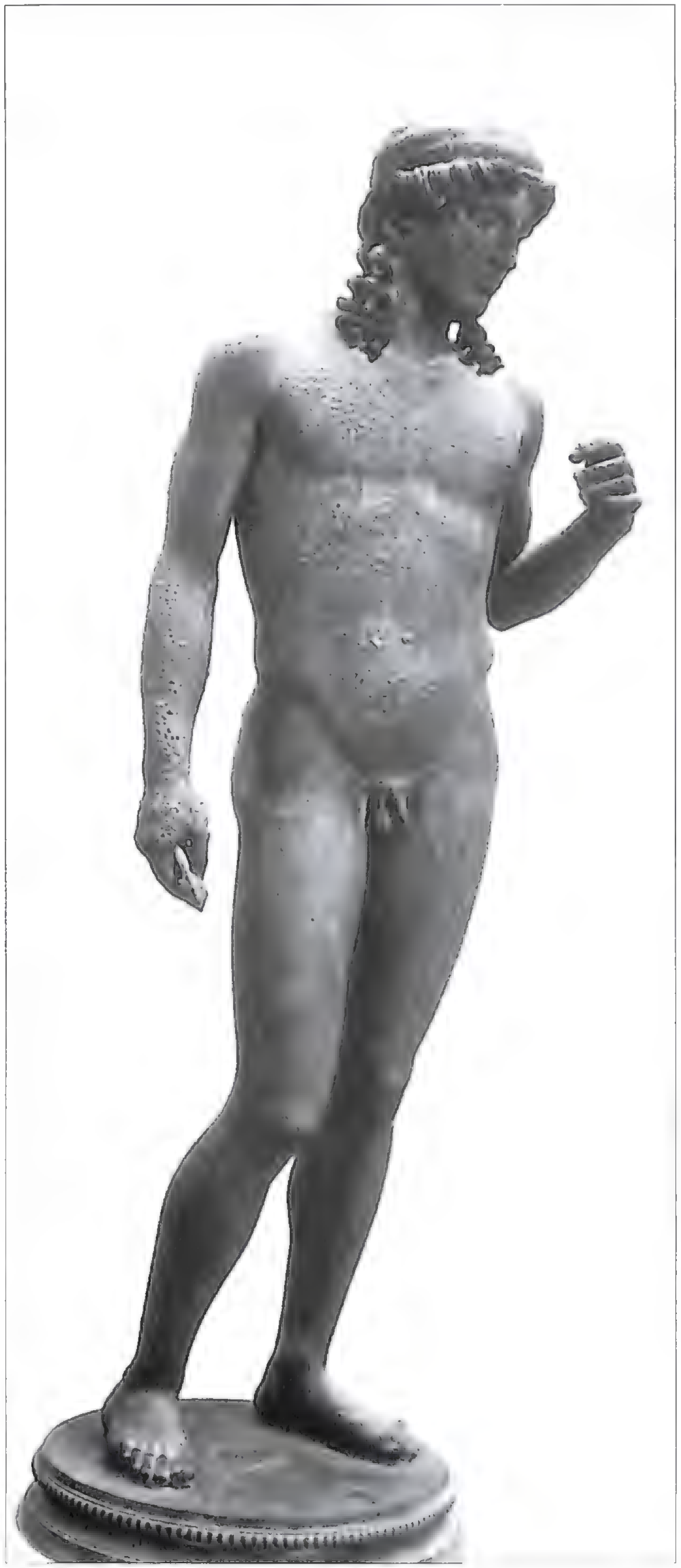
لوحة ٦٨ : مملنك: حــواء



لوحة ٦٩ : كراناخ :ڤينوس



لوحة ٧١ : أپوللو. من العصر العتيق



لوحة ٧٠ : أپوللو. فن يونانى رومانى



لوحة ٧٢ : الدرع الجمالى. جذع بلڤدير. نحت أپوللونيوس. نسخة رومانية. ١٥٠ ق.م. عن أصل يونانى. متحف الڤاتيكان

عصر – كان يحرص على تقديم الشكل الأنثوى الذى كان رجال عصره يتوقون لرؤيته مجسّداً أمام أعينهم .

وإذا كان الجسد العارى الكلاسيكى للرجل قد ارتبط بمعمار المعبد الإغريقى ، وذلك بارتكاز مسطّح الصدر فوق السيقان الممثلة للأعمدة حيث كان التوجّه فى مجال النحت هو الاعتماد على واجهة مسطحة بسيطة (لوحة ٧٠) ، فقد ارتبط الجسد العارى خلال عصر النهضة بالمفهوم المعمارى الجديد الذى ابتكر طراز الكنيسة ذات القبة المركزية ، فتحول التوجّه فى مجال النحت إلى المحاور المتعدّدة التى تشعّ من مركز واحد ، وأصبح ما ندعوه الجسد العارى المتعدد المحاور هو النموذج السائد حتى بعث الكلاسيكية المحدثة خلال القرن الثامن عشر ، وما كاد المعماريون يُحيون الشكل المعمارى للمعبد الإغريقى حتى عاد النحاتون إلى استخدام نفس الواجهة المسطحة فى تشكيل الجسد العارى . وفى النهاية غدت « الصلة المتبادلة بين المعمار والجسد العارى » Dipendenza معبّرة أيضاً عن العلاقة التى نتوخّاها مما يضفيه العقل من كمال على ما نحب ونعشق ، حتى رأينا الفنان الفرنسى پوسان يكتب إلى أحد أصدقائه فى عام ١٦٤٢ قائلاً : « يقينًا لقد أشاعت الصبايا الجميلات اللاتى وقع عليهن بصرك فى مدينة نيم فى أعماقك إحساسًا بالبهجة لا يقل عما أشاعته أعمدة « البيت المربع » التى شيّدت على صورتهن » .

وهكذا لم يكن الجسد العارى الإغريقى شكلاً من أشكال الفن موصولاً بالمثل الأعلى أو ملتزمًا بالنسب القابلة للقياس فحسب ، بل كان مدعاة للزُّهْو والفخار ، ومن ثم ينبغى أن يكون على أكمل صورة له . ولا يعنى هذا أن الكثرة الكثيرة من شباب الإغريق كانت تبدو مثل تمثال هرمس لپراكستيليس كمالاً ، إلا أن الشىء المؤكد هو أن غالبية الشباب الأثينى فى القرن الخامس ق .م. كانت تتمتع بأجساد رشيقة متوازنة المعالم على نحو ما نرى مصوّرًا فوق الأوانى الخزفية ذات الأشكال الحمراء وما نرى منحوتا فى الرخام .

ولقد شاع تصوير الجسد العارى خلال السنوات المائة الأولى من عصر النهضة حين امتزجت الرغبة الوليدة فى استلهام التصوير الكلاسيكى القديم بتقاليد العصور الوسطى الفنية المُلزِمة باستخدام الرمز وإضفاء الصفات الخصوصية على المفاهيم السائدة ، حتى بدا أنه ليس ثمة فكرة مهما كانت عصيّة أو موغلة فى عالم الغيبيات الرحيب يعجز الجسد العارى عن تمثيلها والتعبير عنها . مثال ذلك لوحة « يوم الحساب » لميكلانچلو ، وإن استنكر البعض تصوير المسيح والقديسين عراة فيها ، كما أنه ليس ثمة معنى مهما هان أو ضؤل يستحيل على أن يتمثّل شكلاً بشريًا ، وإن كان هذا لم يجىء وفق ما يرضاه المتزمّتون ، من ذلك ما نراه فى الأبواب والشماعد بل وأيدى السكاكين والشُّوَك التى مُثّلت على هيئة أشكال بشرية .

ولم يشكّ الإغريق لحظة واحدة فى تمتع الإله أپوللو بجمال الرجولة الأمثل وهو مَنْ شُكّل جسده تبعًا للقواعد التى حدّدها قانون للنسب ، فهيّأت له ذلك الجمال القدسى المعبّر عن التناغم الرياضى . وإذ جاء جسد أپوللو إله النور والعدالة واضحًا وضوح النهار ، إلاأن الشمس التى يمثلها تنطوى أيضاً على قدر من الضراوة ، فكان هو الآخر رغم أنه إله النور والعدالة يعتريه أحيانًا جنوحٌ إلى الضّراوة ، وما سَلْخه لجسد مارسياس وفتكه بأبناء نيوبى وبناتها إلا أدلّة دامغة على هذا الجنوح .

وكانت أقدم تماثيل الكوروس العراة خلال العصر الإغريقى العتيق التى اصطُلح على إطلاق اسم أپوللو عليها جامدة يعوزها الجمال ، تتخذ جميعها وضعة المواجهة وتتسم الانتقالات بين مسطّحاتها بأنها فجة مفاجئة (لوحة ٧١) ، ثم ما لبثت أن اكتسبت شيئًا فشيئًا خلال قرن من الزمان ذلك التشكيل الذى يظفر بإعجابنا إلى اليوم ، وصارت تتميز بسمتين ترهصان بما سيطرأ عليها من تطوّر هما الوضوح والمثالية ، فإن ما يلفتنا حتى فى أقدم رءوس أپوللو العتيقة هو تزاوج المعالم الهندسية مع الحيوية التشكيلية ، وبهذا كان أپوللو واضحًا ومثاليًا قبل أن يكون جميلاً .

وهكذا كان التساوق الكامل الذى عماده التوازن والتعويض بين الأجزاء المختلفة للتمثال أو الصورة هو جوهر الفن الكلاسيكى ، غير أن التوازن لا يمثل إلا النصف من المشكلة التشكيلية فحسب لأن الأجزاء المتوازنة ينبغى أن يرتبط أحدها بالآخر ارتباطاً قائماً على مقاييس محددة ، إذ لابد أن يكون ثمة قانون للنسب . وكان إلى پوليكليتيس ابتكار ذلك القانون الذى لم يصلنا منه إلا بعض قواعده الأولية ، ومن بينها أن الرأس يمثّل إحدى وحدات الجسد التى يبلغ عددها سبعة وحدات ونصف . وكم باءت بالفشل كل محاولات استكناه هذا القانون من خلال قياس التماثيل ، وذلك لرجوع هذا القانون إلى قواعد الهندسة النظرية لا إلى حساب الأرقام . على أن نظام النسب الرياضية قد ظهر فى أشكال الأجساد العارية قبل ظفرها بالجمال المثالى من خلال النسب التى قنّنها پوليكلتيس ثم طبّقها وأتقنها . وإلى جوار ما قدمه من حلول لتوفير التوازن وتحديد النسب انشغل بتكوين بنية الجذع الإنسانى ، مدركاً أنها هى التى ستحقق الوحدة النحتية بمقعَّراتها ومحدَّباتها التى يُسبغ عليها الفنان التناغم والاتساق من خلال التنويع تارة وإبراز جزء على حساب غيره تارة أخرى . ولقد كانت سيطرة پوليكليتيس على معمار العضلات بالغة الدقة حتى ليمكن القول بأنه مبتكر الصورة التشكيلية لجذع الإنسان النمطية المعروفة بين النقاد الفرنسيين باسم « الدرع الجمالى » Cuirasse esthétique والتى غدت أساس التوزيع التشكيلى المستخدم فى تصميم شُكّة القتال المدَّرعة حتى أصبحت تمثّل فيما بعد بالنسبة لأجساد الأبطال ما كانت تمثّله الأقنعة بالنسبة لشخوص المسرحية الكلاسيكية القديمة . والغريب أن هذا « الدرع الجمالى » الذى ظفر بإعجاب فنانى عصر النهضة - وكان أحد معالم الفن الكلاسيكى القديم - لم يشدّ إليه ذوق النقاد المحدثين الذين يعدّونه مفتقراً إلى النبض والرشاقة (لوحة ٧٢) على الرغم مما فجّر فيه پوليكليتيس من حيوية .

وإذا كان كتّاب العصر الكلاسيكى قد اعترفوا بأن پوليكليتيس هو مبتكر « النموذج الإنسانى المتوازن » ، إلا أنهم ذهبوا أيضاً إلى أنه لم يوفّق إلى صياغة « النموذج الإلهى المتوازن » الذى تحقق على يد فيدياس . ففى الفترة ما بين عامى ٤٨٠ و ٤٤٠ ق .م التى ظهرت فيها تماثيل الأبطال الرياضيين ظهرت أيضاً جملة من التماثيل النذرية بلغت ذروة جمالها فى تماثيل أپوللو للفنان فيدياس الذى احتفظ لنا الزمن



لوحة ٧٣ : فيدياس : أپوللو. معبد أوليمپيا



لوحة ٧٤ :پراكستيليس: هرمس يحمل الطفل ديونيسوس. ٣٥٠ - ٣٣٠ ق.م. متحف أوليمپيا

بواحد منها فوق الجبين المثلث لمعبد أوليمپيا (لوحة ٧٣) ، فليس ثمة ما هو أفضل منه فى تمثيل المثل الأعلى الإغريقى ، إذ ينطوى على مسحة من السكينة والطمأنينة والثقة المفرطة بسلطان جماله الجسدى ، كما يخلو جبينه ووجنته من أية غضون تشى بالتوتّر أو القلق ، وهو ما يمكن استنباطه مع الإطلالة الأولى على وجهه ، وإن افتقر جسده الموحى بالجلال والشموخ إلى التعبيرية .

وإذا عرضنا للجمال البشرى خلال القرن الرابع ق .م . اتجهت أنظارنا على الفور إلى تمثال أصيل معروف هو تمثال هرمس لپراكستيليس (لوحة ٧٤) الذى يتميز من بين سائر التماثيل الكلاسيكية بالشفافية والحسّية المعهودتين فى منجزات القرن الرابع ق .م . بصفة عامة وفى منحوتات پراكستيليس بصفة خاصة . وعلى الرغم من أن التمثال العادى فى تلك الحقبة لم يتخلّ عن جلاله وتماسكه أو فتوّته إلا أن الانطباع الغالب كان مزيجاً من الرشاقة والعذوبة يوفّرهما التصميم الإنسيابى من ناحية ورقّة التنفيذ التى تصل أحياناً إلى حد الحساسية المرهفة من ناحية أخرى . وإذا كان تمثال هرمس لپراكستيليس يمثّل الذروة فى نظر اليونانى نحو « التكامل الكلى » حيث يجتمع الجمال والقوة والرشاقة واللطافة ، فإن الفن الكلاسيكى ما لبث بعد ذلك أن انتهى إلى « الانفصام » حيث غدا الجسد إما يمثّل الرشاقة فحسب ، وإما يمثل القوة المفرطة وحدها ، وإما يمثل الحيوية .

أما آخر من جاء من عظماء الفنانين فى ميدان النحت الإغريقى فهو ليسيپوس الذى ابتدع قانوناً جديداً للنسب يكون رأس الإنسان فيه أقل حجماً والسيقان أقصر طولاً والجسد أكثر نحولاً ، وزاد على غيره فمثّل الحركة فى وضعه مقيّدة(٥٠) Arrested motion تعنى الإيحاء بالتوثّب فى تماثيل الأبطال الرياضيين . وتكشف تماثيله المتبقية عن حسّه العميق بالفراغ ، وعن خروجه على قاعدة الوضعة المواجهة الصارمة التى التزمها پوليكليتيس ، وبهذا التحرر التقنى مضى فن النحت شوطاً بعيداً نحو النزعة الطبيعية . وعلى العكس من تعالى پوليكليتيس وغطرسته يروى المؤرخ پلينيوس أن ليسيپوس قد سُئل مرة عن مصدر إلهامه فأشار على الفور إلى السابلة فى الطريق ، فلا يسعك وأنت تتطلع إلى تماثيله إلا الشعور بأن منحوتاته تمثل الإنسان تمثيلاً لا يدانيه فى الصدق تمثيل آخر .

ولم يلبث خروج من جاء بعده من الفنانين على الالتزام بالأسس الفنية التقليدية أن أسفر عن فوضى غاب فيها النظام وانعدم التناغم فى الفن المتأغرق بما ضمَّ من أشكال للمجالدين والساتير لا حصر لها ، وبتكرار الموضوعات التقليدية إلى ما لا نهاية له . فعلى امتداد شواطئ البحر المتوسط وعلى مدى أربعة قرون عرى الفنون التشكيلية خمول وخمود ، هذا إلى ما انطوت عليه من ابتذال ، ولم يُقبل الناس عليها إلا بوصفها امتداداً لماض عريق تميز بكنوز روحية ازدهرت خلال القرنين الخامس والرابع ق .م . ومع ذلك فقد وفّق بعض الفنانين بين الحين والحين إلى الإيهام بلون من التجديد فى أعمالهم وإن أعوزتها الحيوية ، وذلك باقتباس مبتكرات الحقبة السابقة وإعادة تكوينها بمهارة فى أنماط جديدة ، تساعدها على الرّواج نعومة الصقل ودقة إبراز التفاصيل وإضفاء الطابع القصصى على المنجزات الفنية .



لوحة ٧٥ : أبوللو بلڤدير – ٣٥٠ – ٣٢٠ ق.م.
نسخة رومانية. الڤاتيكان

وثمة ظاهرة أخرى تنافى الذوق السليم ولا يجوز إغفالها فى هذه الإطلالة العجلة على الماضى الكلاسيكى العريق ، هى تركيب الرءوس الشخصية فوق أجساد عارية مثالية . وتُعزى هذه الظاهرة إلى الرومان وإن تجلّت فى منجزات سبقت قيام الامبراطورية الرومانية ، فلقد تصوروا إمكان إضفاء الألوهية على الحاكم بوضع رأسه فوق جسد إلهى . وقد اتبع الأباطرة الرومان الأوائل هذه القاعدة حتى غدت تقليداً مثيراً للسخرية والتندّر ، خاصة حين نرى جسداً كلاسيكياً مثالياً لا تشوبه أيـــة مسحة ذاتية وقد اعتلاه وجه تيبيريوس المتجهّم أو وجه كاليجولا المجنون . على أن مما يخفّف من وقع تلك الكارثة الفنية ما ظهر من حسّ مرهف بالجمال المثالى على يد الامبراطور هادريانوس الذى عمل على ابتكار نموذج جديد للجمال المثالى حين قضى بوضع ملامح صفيّه أنتينوس فوق الأجساد الممثلة للآلهة ، فبتنا نرى وسامة وجه هذا الصبّى فوق أجساد أبوللو وهرمس وديونيسوس مع تعديل نسبها الطبيعية لتكون متناسقة مع الجذوع . وللمرة الأولى منذ القرن الرابع ق .م أخذنا نشهد نمطاً جمالياً لرأس بحجمها الطبيعى لا نقلاً عن نماذج مرسومة ، فإذا نحن نعود إلى استشعار دفء الشخصية الذاتية . وما من شك فى أن فنانى عصر النهضة وهم على ما كانوا عليه من إيمان بالنزعة الفردية الذاتية قد عراهم الإحساس نفسه فإذا نحن نرى السمة الحسيّة البحتة لأنتينوس تتجلى فجأة فى تمثال داوود لدوناتللو (لوحة ١٤٥) بعد غيابها قروناً طويلة ، وذلك حين عاد الجسد العارى الأبوللونى إلى بؤرة الاهتمام من جديد .

وثمة تمثال هام آخر لأبوللو جدير بالذكر هو تمثال أبوللو البلڤدير (لوحة ٧٥) الذى اعتبره ڤنكلمان أرفع مثال للجمال الفنى فى العصر الكلاسيكى بأسره . فلقد كان فى تمثال أبوللو البلڤدير كل ما يُشبع غريزة عصره التوّاقة إلى الفوز طفرة واحدة حتى بالمستحيل دون الالتزام بما يوجبه العقل ، تلك الرغبة العارمة للظفر بما لا يجيزه منطق والتى سادت بعدُ عند الرومانسيين . وطالما اضطلع أبوللو بهذا الدور تجاوزت عيون النظارة عن ضعف بنيته وترهّل مسطحاته غير المتماسكة التى تصرف المهتمين بالجماليات الحسيّة عن رؤية معالمه الجذابة الأخرى . ولعله ليس ثمة عمل فنى آخر مشهور ينطوى على مثل هذا التباين بين الأصل اليونانى والنسخة الرومانية مثلما يظهر جلياً فى أبوللو البلڤدير ، فثمة لمسة من الحياء تغمر جماله المثالى ، وثمة عنصر غير يونانى فى لفتة رأسه التى تبدو وكأنها تمدّ البصر إلى آفاق تتجاوز عالم الإغريق .

على أنه قبل تداعى الحضارة الكلاسيكية بوقت طويل لم يعد نموذج أبوللو يحتل مرتبته الأولى كما كان قبل إشباعاً للخيال الفنى ، على حين بقى نموذج هرمس « مُرافق الموتى » حيّا يُحتذى ، وهذا لصلته الوثيقة بالمعتقدات الدينية القائمة على الطقوس السريّة ، كما بقى شائعاً أيضاً نموذج ديونيسوس المرتبط بالعقائد ذات الشعائر القائمة على الانجذاب والنشوة . ولم يعد لأبوللو إله الضوء والعدالة **Sol Justitae** المجسّد للعقلانية والسكينة موضع قدم فى عالم القرن الثالث ق .م . المضطرب الغارق إلى آذانه فى الخرافات ، ومن ثم لم تعد فكرة الجمال العارى المثالى تظهر فى منجزات العصر الكلاسيكى المتأخر إلا فيما ندر . وعندما شرعت المسيحية بعد لأى فى إرساء رموزها الخاصة لم تجد فيما بين يديها من نماذج معاصرة لها إلا أقل القليل من النماذج الأبوللونية التى يمكن تحويلها إلى تجسيد لآدم . وتكمن المفارقة الغريبة اللافتة للأنظار فى كون النموذج الأبوللونى المثالى قد شق لنفسه طريقاً كما ظفر بأهمية بالغة خلال هذه الفترة نفسها فى موقع آخر ناء هو الشرق الأقصى . ذلك أن التناغم المتساوق لأشكال الفن البوذى المبكّر أخذ فى التعبير عن الغزو الثقافى اليونانى بأكثر مما عبرت عنه انتصارات الإسكندر الأكبر ، ففى الفترة ما بين القرنين الخامس والثانى عشر الميلاديين قدّمت الحضارات المتعددة بشرق آسيا أشكالاً للرجال العراة لا تكاد تختلف كثيراً عن تماثيل أبوللو الكلاسيكية القديمة لفيدياس من حيث وقارها وأثر وضعاتها المواجهة .

ويُجرى أفلاطون على لسان أحد المشاركين فى كتابه « المأدبة » أن ثمة نمطين لڤينوس أحدهما ڤينوس السماوية **Venus Coelestis** ، وثانيهما ڤينوس الدنيوية **Venus Naturalis** . ومنذ أقدم العصور كان اشتهاء الرغبة الكامنة فى أعماق الإنسان إلى الأنثى يجد متنفّساً له فى الصور والرسوم ، غير أنه على مرّ العصور تعاقبت محاولات الفنانين لابتكار شكل تنتقل به ڤينوس من النمط الدنيوى إلى النمط السماوى مستخدمين فى ذلك معادلات الأبعاد وتناسق الأعضاء وترابطها وتدرّجها فى الأهمية وفقاً لرؤية كل فنان .

ويمكن تقسيم الصور النسائية التى تعود إلى عصر ما قبل التاريخ إلى نوعين ، أولهما التماثيل المنمنمة المنتفخة التى عُثر عليها فى كهوف العصر الحجرى القديم (لوحة ٧٦) حيث نلمس عناية واضحة بإبراز الخصائص الأنثوية الرامزة للخصوبة ، وثانيهما تلك الدمى النسائية الصغيرة Figurines من الرخام التى اكتُشفت فى جزر السيكلاديس (لوحة ٧٧) والتى يخضع جسد المرأة فيها لنظام هندسى دقيق . وإذا أخذنا بما أورده أفلاطون فى كتابه « المأدبة » جاز لنا أيضاً أن نجارى مؤرخ الفن كينيث كلارك فى تسميته النمط النسائى الأول بڤينوس الولود Vegetable والثانى بڤينوس البللورية Crystalline وهما النمطان الأساسيان لتشكيل جسد المرأة يمازج أحدهما الآخر بلا انقطاع إلى أيامنا هذه ، فعلى حين نلمس فى ڤينوس الفنان بوتتشيللى صفاء البللور ونقاءه نجدها مع ذلك لا تخلو من لمسة حسّية واضحة ، وبينما تبدو ڤينوس الفنان روبنز كأنها ينبوع متدفق من الخصب والعطاء نجدها تسمو نحو المثل الأعلى .

ولقد ثبت أن ليس ثمة تمثيل لجسد المرأة العارى فى اليونان قبل القرن السادس ق .م ، وأنه لم يظهر خلال القرن الخامس إلا نادراً . ولا شك أنه كانت هناك أسباب دينية واجتماعية وراء هذه الندرة ، فعلى حين كان عرى أپوللو جزءاً من طبيعته الإلهية ، كانت ثمة تقاليد من الشعائر والمحاذير تفرض على أفروديتى الظهور كاسية . وإذا كانت الأساطير تروى أن ڤينوس انبثقت من البحر أول ما ظهرت فى جزيرة قبرص ، فذلك لأن ڤينوس العارية كانت فى حقيقة الأمر فكرة وافدة على اليونان ، بل إن شكلها الذى ظهرت به لأول مرة فى الفن اليونانى يكشف بالتحديد عن أصولها الشرقية ، كما أنها ارتبطت حتى القرن الرابع ق .م بالعقائد الشرقية ، وهو ما آثار حيرة العديد من الباحثين . ولقد كان مردّ اعتراض الكهنة على تمثال « ڤينوس من كنيدوس » (لوحة ٧٨) للفنان پراكستيليس إلى ذلك القدر من الأنوثة المتفجّر فى جسدها حتى ليأخذ بفكر متأملها بعيداً عن الورع الدينى الواجب على المتطلّع إلى إحدى الربّات . ثم إن الأعراف الاجتماعية كانت ما تزال تنفر من العُرْيِ النسائى ، ففى الوقت الذى كان الفتيان يخلعون ثيابهم أثناء التدريب فى حلبات الرياضة ولا يرتدون سوى مئزر ضئيل ، كانت النساء اليونانيات يمضين كاسيات من قمة الرأس إلى أخمص القدم وتلزم كثرتهن الدور عاكفات على تأدية واجباتهن المنزلية ، ولم تشذّ عن هذه التقاليد سوى نساء أسپرطة اللاتى كان فى ظهورهن عاريات الأرداف أثناء المباريات الرياضية ما أثار شعور سائر أهل اليونان استنكاراً .



لوحة ٧٦ : تمثال إمرأة من عصر ما قبل التاريخ



لوحة ٧٧ : دمية سيكلادية

كانت هذه لمحة عابرة لا غنى عنها قبل الخوض فى موضوع التشكيل الفنى لڤينوس . وقد بلغت ندرة صور النساء العاريات خلال العصر الذهبى للفن اليونانى حداً يدعونا عند متابعة تطور التمثيل الفنى لڤينوس قبل ظهور پراكستيليس إلى إغفال العرى التام ، وإن كان علينا أن نُدخل فى حسباننا تلك المنحوتات التى تلتصق فيها الأردية الخفيفة بالأجسام أو ما يدعوه الفرنسيون الثوب الواشى[٥١] Draperie mouillée ، وهو ما اتبعه الإغريق منذ عصرهم العتيق حتى النهاية بعد أن اكتشف المثّالون الأوائل ما يمكن أن تخلعه الأردية الشفافة على الأشكال من جاذبية وغموض ، فضلاً عن وجود مواضع فى الجسد الأنثوى كان للتشكيل الفنى دوراً هامّاً فى إبرازها إلى جانب مواضع أخرى أقل إثارة وأجدر أن تُستر .

وقد أنجز پراكستيليس تمثال ڤينوس من كنيدوس (لوحة ٧٨) حوالى عام ٣٥٠ ق .م متخذاً جسد عشيقته فرينى نموذجاً . وسواء كان صحيحاً ما ادعاه المؤرخ پلينيوس من استنكار أهل جزيرة كوس لهذا التمثال أو غير صحيح فمما لا شك فيه أنه قد استحوذ على إعجاب أهل هذه الجزيرة الواقعة بالقرب من الشاطئ الجنوبى لآسيا الصغرى حيث كانت ڤينوس – كما قدمت – موضع الإكبار والتقديس منذ أمد بعيد . ويفصح لنا أحد المؤرخين القدامى عن طقوس زيارة المحراب المكشوف المحتضن لهذا التمثال الذى لم يكن يتصدره شأن غيره من المحاريب فناء مرصوف ، بل كانت تحيط به أشجار الفاكهة وشجيرات الكروم وتنجلى رؤيته من جوانبه الأربع ، ويكشف المحراب عن تمثال الربّة الأبيض الوضّاء وسط الخضرة اليانعة ، فتقع أبصار الحجاج عليه من مبعدة حيث تبدو ڤينوس على وشك البدء فى حمّامها الشعائرى تستعد للتطهّر وفق الطقوس السائدة ، وما تزال إحدى يديها تمسك بقميصها الذى خلعته لتوّها لتضعه فوق جرّة ذات زخارف نباتية بديعة إلى جوارها وقد افترّ ثغرها عن بسمة وادعة دون تخلّيها عن وقارها الإلهى ، بينما تخفى يدها اليمنى موضع العفّة منها .

ويمضى پلينيوس معدّدا محاسنها الأنثوية و كأنها إنسية ذات جمال آسر ، بل إنه يروى أن أحد الحجاج المفتونين قد اعتلى قاعدة التمثال وطوّق عنق الإلهة ، وهو ما حفز سادن المحراب إلى فتح باب المحراب الخلفى ليضاعف متعة الجمهور بمشاهدة الربّة من خلف فيثير المزيد من حماسهم . ولقد كشف المؤرخ بهذا الوصف الدقيق لردود فعل الزائرين والسدنة عن مدى تجسيد هذا التمثال للاشتهاء الحسّى الذى لا شك كان أحد عناصر قداسته . ولا يجمل بنا أن نراع كثير أمام هذه الصراحة الحسّية ، إذ لو قارنا هذا التمثال بما ينطوى عليه



لوحة ٨٠ : ڤينوس مديتشى.
متحف أوفترى بفلورنسا



لوحة ٧٩ : پراكستيليس. ڤينوس الكاپيتولينوس.
٣٢٠ – ٢٨٠ ق.م. نسخة رومانية. متحف الكاپيتولينوس



لوحة ٧٨ : پراكستيليس. ڤينوس من كنيدوس. ٣٥٠ – ٣٣٠ ق.م.
نسخة رومانية. متحف الڤاتيكان

« نشيد الأنشاد » التوراتي من خيال حسّي جامح لوجدناه بالقياس إليه أشد تحفظاً . ولا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن كليهما نتاج عقلية واحدة بل ربما نتاج العقيدة نفسها ، ذلك أن « ڤينوس الرغبة » هي في الأصل إلهة سورية ، غير أن الذوق اليوناني قد خفّف من حسّيتها حين مدّ يدها لتخفي في خفر وحياء ذلك الموضع الذي يعدّ في ديانات هذه المنطقة سرّ قوّتها . وما نظن عقيدة بعد ذلك أوحت بإنجاز تمثال تشيع فيه الحسّية بمثل هذه العذوبة والرقة والاعتدال والتسامي والقدسية ، حتى إنه ليستقر في نفس كل من يتأمل التمثال أن الآلهة هم الآخرون يشاركونه الغريزة الحسية التي كان يخال أنها وقفٌ عليه هو والحيوان . لقد كان هذا التمثال تكليلاً للجمال الذي أدرك معاصروه أنه لم يكن من خلق پراكستيليس وحده ، بل لقد شاركته في خلقه فريني حين اتخذها نموذجه فنقل من جمالها إلى هذا التمثال وغيره ما أثار إعجابهم بها حتى دفعتهم حماستهم إلى صياغة تمثال لها بالحجم الطبيعي من البرونز المذهّب أودعوه محراب مدينة دلفي المقدس .

ويذهب پلينيوس إلى أن هذا التمثال كان موضع الإعجاب من كافة جوانبه ، وأنه ليس أجمل تماثيل پراكستيليس فحسب بل تماثيل العالم أجمع ، كما تناول لوكيانوس بالتعليق ابتسامتها التي تحوّم برقة على شفتيها المنفرجتين ونظرة العينين المستنيمة بما تنطويان عليه من بهجة متألقة . ولقد كان عرى النساء قبل تمثال ڤينوس من كنيدوس نادرًا في النحت اليوناني قلما نجد له نماذج في فنون العصر العتيق والكلاسيكي ، إذ كان أهل أثينا — كما قدمت — يستنكرون عرى صبايا أسپرطه الكاشفات عن سيقانهن ، غير أن هذه الإدانة لعرى تماثيل النساء ما لبثت أن تراجعت خلال القرن الرابع ق .م . وثمة تسعة وأربعون تمثالاً مستنسخًا بالحجم الطبيعي لڤينوس الكنيدية ، غير أن واحدًا منها لن يتمكن من التأثير فينا تأثير الأصل المفقود ، فعلى الرغم من الأثر الحسّي الموّار في أعماقنا من تأمل هذا التمثال إلا أن سمات الوقار والجلال والشفافية التي يتحلى بها ترقى به إلى مستوى أنغام الأجرام السماوية حتى لنكاد نتوهم أنه ينتمي بالفعل إلى نمط ڤينوس البللورية .

وثمة تمثالان آخران شهيران لڤينوس لا ينبثقان من ڤينوس الكنيدية كانا يُعدّان خلال القرن الماضي النموذج المثالي للفن وإن عادا في الأصل إلى العصر المتأغرق وهما ڤينوس الكاپيتولينوس (لوحة ٧٩) وڤينوس قصر مديتشي (لوحة ٨٠) . وهما وإن كانا في جوهرهما يعكسان فكر پراكستيليس إلا أنهما ينطويان على فارق هام ، فعلى حين أن ڤينوس الكنيدية لا يشغلها غير استحمامها الشعائري الذي توشك على البدء فيه ، اتخذت ڤينوس الكاپيتولينية وضعة خاصة بالتصوير عن وعي تام بما يدور حولها وقد اعترى ملامحها الخجل . وما من شك في أن وضعتها تقدم أكمل الحلول في الفن الكلاسيكي لجملة من المشاكل التي تعترض الفنان عند تمثيله الجسد الأنثوي العاري . ومع أن الاختلافات بينها وڤينوس الكنيدية هيّنة إلا أنها شديدة الأهمية ، فقد انتقل ثقل الجسم من ساق إلى أخرى وإن شاركت الساق اليمنى أيضاً في حمل جزء من ثقل الجسم ، وانتقلت حركة ذراع ڤينوس الكنيدية اليمنى إلى الذراع اليسرى في ڤينوس الكاپيتولينية ، وإن بقي الرأسان تتطلعان في الاتجاه نفسه . على أن أشد الاختلافات بينهما وضوحًا استقرار ذراع الكاپيتولينية اليمنى تحت النهدين بدلاً من تباعده وإمساكه بالقميص . ولقد كان الهدف من وراء الاختلافات هذه إحكام التماسك والتوازن والرسوخ ، فالذراعان تحيطان بجسم الكاپيتولينية وكأنهما الغمد الذي يحتويه ، والرأس والذراع اليسرى والساق التي يعتمد عليها الجسم تشكّل جميعًا خطًا راسخًا رسوخ أحد أعمدة المعبد . ولو أنك اقتربت من ڤينوس الكنيدية من الاتجاه الذي تنفذ ببصرها إليه لوجدت جسدها مكشوفًا بلا حماية ، في حين أنك لو تقدمت نحو ڤينوس الكاپيتولينية لوجدتها وكأن سياجًا مطوّقًا يحميها ويذود عنها ، وتلك هي الوضعة المعروفة في تاريخ الفن باسم « ڤينوس الخَفِرة أو الحييّة » Venus Pudica . فبالرغم من أنها أشد من ڤينوس الكنيدية واقعية من الناحيةِ الحسّية ، فضلاً عن عدم حجب ذراعها اليمنى لصدرها الناهد ، فإننا إذا تناولنا شكلها بالتحليل أفضى إلى تبرير إطلاق هذه التسمية عليها ، وعندها سندرك سرّاتباع تماثيل ڤينوس التالية لهذه الوضعة واستنكارها عرى پراكستيليس الصريح ، كما سندرك السرّ وراء وصول هذا التصميم إلينا أكثر من غيره على الرغم من كل التقلبات والتغيرات التي لحقت بڤينوس طوال ألفي عام .

ومما يثير الدهشة أن هذه الوضعة قد ظفرت بجانب كبير من الشيوع فيما بعد عصر النهضة بفضل تمثال مستنسخ هو تمثال ڤينوس قصر مديتشي الشهير المحفوظ بمتحف أوفتزي الذي فقد كمال إيقاعه نتيجة خطأ في ترميم وضع الذراع اليمنى ، فلقد تحولت ڤينوس الكاپيتولينية البضّة الجسد في ڤينوس مديتشي إلى نموذج للوقار المترفّع حيث يستدق الخط المحوّط للجسد تدريجيًا أثناء صعوده إلى أعلى حتى ينتهي إلى الرأس الپراكستيلية الصغيرة . وإذا كان البعض قد أبى الاعتراف بجمال ڤينوس مديتشي ، حتى لقد ذهب الشاعر وردزورث إلى أنه ما إن وقع بصره عليها حتى أدار لها ظهره وغلبه النعاس ، فإن عددًا لا يستهان به من كبار النقاد يأتي فنكلمان في طليعتهم عدّوا ڤينوس مديتشي نموذجًا للجمال الأنثوي .

وما إن اكتُشفت ڤينوس جزيرة ميلوس (لوحة ٦٧) في عام ١٨٢٠ حتى انتزعت مكان الصدارة من ڤينوس مديتشي وعُدّت الرمز الأسمى للجمال الأنثوي ، فهي أنثى ولود تتفجّر صحة وعافية متفوقةً بذلك على كل ما قدّمه العالم الكلاسيكي من قبل . فلم يكتف صانع هذا التمثال بابتكارات زمانه بل عمل على إضافة لمسات مستعارة من فن القرن الخامس ق .م ، وهو ما تكشف عنه نسبها ، فعلى حين أن المسافة بين النهدين في غيره من التماثيل المعاصرة له أقل من المسافة بينهما وبين السرّة نجد النسبة الكلاسيكية القديمة تعود لتحتل مكانها فتتساوى النسبتان . كما يتميز جسد ڤينوس بانبساطة وادعة تكاد تُخفى عن عيوننا لأول وهلة ما يحتشد فيه من تدرّجات متعاقبة ، وهو ما اصطلح على تسميته « بفن إخفاء المعايب التي تنشأ عن تقنية الفن » . وحتى الآن ونحن نعلم يقينا أن ڤينوس ميلوس لا ترجع إلى عهد فيدياس وأساطين النحت العظام ، وأنها لا تتميز برهافة المعايير المعاصرة ، فإنها تبقى أحد النماذج الرائعة لتمثيل الجسد الإنساني ، وأبلغ رد على لغو بعض النقاد المعاصرين الداعين إلى وجوب تعبير العمل الفني عن الزمن الذي ظهر فيه فحسب .

ولقد حاول فنانو عصر النهضة إقناعنا بأن التكوين الفني « لربّات الحسن الثلاث » العاريات وقد بَدَوْن متشابكات إحداهن بالأخرى هو أحد أجمل مبتكرات العصر الكلاسيكي



لوحة ٨١ : ربات الحسن الثلاث. نحت يونانى رومانى. متحف اللوفر



لوحة ٨٢ : ربات الحسن الثلاث. تصوير جدارى رومانى. متحف نابلى

الأخيرة وأنه كان عُرفًا مألوفًا متداولاً ، فى حين أنه لم يثبت أنه كان معروفًا فى حقبات ازدهار الفن الكلاسيكى ، بل إن مصدره ما يزال مجهولاً . وقد تكون وضعة التشابك مقتبسة من صفوف الراقصات اللاتى يضعن أذراعتهن فوق أكتاف بعضهن البعض بينما تبدو واحدة منهن مُقْبلة والأخرى مُدْبرة ، وهى حركة ما تزال سارية فى تصميمات الرقص اليونانية حتى الآن . ومن هذا التصميم الكوريوجرافى(٥٢) ابتكر فنان مجهول تلك الفكرة المُلهَمة لتصوير ثلاث عاريات يكونّ مجموعة متسقة متناغمة تضم رفيقات فينوس الحسناوات . ومن العسير أن نحدّد علَى وجه الدقة متى حدث ذلك ، لكن الثابت من كل نماذج « ربات الحسن » التى حفظتها لنا الأيام أن نسب أجسادهن هى النسب التى سادت فى القرن الأول . وثمة نقش بارز بمتحف اللوفر لربّات الحسن الثلاث (لوحة ٨١) انطمست للأسف رءوسهن يقدم لنا مع بساطته واحداً من أبدع نماذج ربات الحسن الثلاث » وكان أول موضوع للجمال الأنثوى فرض ذاته خلال القرن الخامس عشر ، وإن شكّل فى الوقت نفسه مثالاً مبكراً لإغفال قانون النسب الذى ظل مطبّقًا منذ القرن الخامس ق .م فإذا نحن نجد فى بعض الصور الجدارية الرومانية من پومپى جذوع ربات الحسن قد استطالت بحيث غدت المسافة من الصدر إلى موضع لقاء الفخذين قد زادت من نسبتين إلى ثلاث (لوحة ٨٢) ، ولعل الفنان الذى صوّرها أحد الحرفيّين الوافدين من الإسكندرية ، حيث تتبدّى فى الربّات الثلاث مظاهر التأثير الوافد من الشرق الذى لعب دوراً فاعلاً فى تفسّخ الفن الكلاسيكى . على أنه من الخطل بمكان افتراض أن التغيير الذى أصاب تمثيل جسد المرأة العارى مردّه إلى التأثيرات الوافدة من الخارج وحدها ، فالأساليب والطرز شأنها شأن الحضارات يتناوشها التفسّخ والاضمحلال من الداخل ، ومن ثم كان التحريف الذى لحق بنسب ربّات الحسن فى هذه اللوحة الجدارية المصوّرة هو نتيجة التراخى فى الالتزام بالقواعد الكلاسيكية المثالية ، وهو ما يُغرى عادة عند تشكيل الجسد الأنثوى باستلهام وظائفه الحيوية ، فتعود فينوس إلى نمطها الأول وهو فينوس الولود . والواقع أن تمثيلات المرأة العارية فى أواخر العصر الكلاسيكى نادرة ، وتتسم مع ندرتها بالفظاظة والخشونة ، كما فقدت إغرائها بأن تصبح موضوعًا مطروقًا فى الفن من قبل أن يشملها الحظر الدينى والخُلقى ، فلم تصل إلينا تماثيل للمرأة العارية بعد القرن الثانى الميلادى ، إذ كانت قد فقدت معناها وسبب وجودها الأصلى فى الفن حين انتقلت من محراب العقيدة الدينية إلى ساحة الترويح ، ثم من ساحة الترويح إلى مجال الزخرفة إلى أن اختفت تماماً . وعندما كُتب لها الظهور من جديد كان كل ما يبدعه الإنسان من أزياء ومبان وحروف للكتابة ومناهج للفكر والأخلاق قد عراه الكثير من التغيير والتبديل . وقبل ذلك كله فإن جسد المرأة ذاته قد عراه هو أيضاً التغيير ، فابتكرت العصور الوسطى تقليدا فنيا جديدا لتمثيل جسد حواء يجمع بين بساطة الأنثى العارية وبين إيقاعات انحناءات زخارف العقود القوطية المدبّبة .

ولا تكاد العين تتأمل مجموعات العراة فى التصاوير والمنمنمات القوطية حتى يجرى فكر المرء إلى ما جرى إليه فكر كينيث كلارك فى وصفه الخيالى الممتع الذى جاء بكتابه « العرى » The Nude حين تأمل هؤلاء العراة فأيقظوا فى ذهنه صورة جذور النباتات والأبصال التى تنمو عادة فى طيّات الثّرى ، والتى ما تكاد تخرج إلى العراء حتى تبدو شاحبة مقهورة وقد فقدت سكينتها وأمنها فى مهجعها الأرضى ، ذلك أن أجساد الرجال العرايا تبدو فى رأيه كالجذور بينما أجساد العاريات كالأبصال ، وقد اكتست هذه وتلك بالشحوب والقهر وكأنما فعل بها ظلام القرون الوسطى فِعْل الثّرى بجذور النبات المدفون .

وإذ كانت بعض موضوعات التصوير المسيحى تتطلب تصوير شخوص عارية ، اقتضى الأمر من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجًا جديدًا فى تصويرها تصويرًا يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجًا بديلاً جديدًا . وكانت قد تضافرت فى العصور الأولى للمسيحية مؤثرات عدّة تحول دون تصوير الأجساد العارية ، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضًا للوصية الثانية . كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لا لأنه يمثّل الوثنية الأولى فحسب بل لأن المنحوتات كانت فى رأيها ملاذًا للشياطين يتقمّصون منها ما يمثل الآلهة والإلهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر ، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العرى ما يمتّ إلى الشياطين بسبب . وتلت عصور المسيحية الأولى حركات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور أو طمسها ، وقد حمل هذا الاتجاه أثرًا من المقولة الأفلاطونية القديمة التى تزعم أن كل ما هو روحانى يلحقه الدّنس إذا تقمّص جسدًا ، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسّى الذى نادى به مؤسّسو حركة الرهبانية ، منكرين الملاذ الحسّية مطّرحين المرأة جانبًا ، لم يكن عن دوافع خُلُقية بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية . ونحن فى أيامنا هذه لا نستطيع أن نطالع أوڤيد أو پترونيوس دون أن تنتابنا هِزّة أمام ما كان يتناول به القدامى فى يُسر وبساطة المتع الجسدية . وما يدرينا لعل ما أخذ به الرهبان والنساك أنفسهم من إسراف فى الزهد عن المتع الحسّية كان رد فعل لتلك الظواهر الإباحية لكى يكون ثمة توازن بين ما هو روحى وما هو حسّى .

هكذا تغيرت فكرة الجسد فى أذهان الناس ، فلم يعد كما كان قبلُ تجسيدًا للجمال الإلهى ، بل غدا الجسد شيئًا مُزريا يحمل العار والهوان ، ولعل ما نراه فى فنون العصور الوسطى ما يبين لنا كيف محا الفقه المسيحى صور الجمال الجسدى من خيال المتديّنين .

وما من شك فى أن الإنسان ظل دوما يحمل بين جوانحه الرغبات الشهوانية ، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات التصوير فى العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير الجسد عاريا سوّياً ، إلا أنه لم يبلغ فى تصويره ما يثير الرغبة ، ولم يبرز تلك العناصر المثيرة المحرّضة الشهوات . تُرى هل كان هذا من فنانى العصور الوسطى عن كبت ما كانوا يحسّون ، أم أن المتعة بمفاتن الجسد غدت تستوى عندهم بالمتعة بمشاهد الطبيعة ؟ ومهما كان الأمر فقد كانت هذه وتلك إبداعاتٍ من إيحاء الفن فحسب .

والثابت أن ثمة نزعة متزمّتة سرت فى تقاليد العصور الوسطى المسيحية نراها جليّة فى تمثالين لآدم وحواء قائمين بذاتيهما ويعدّان الأولين من نوعيهما لشخصين عاريين فى فن هذه الحقبة بكنيسة بامبرج فى ألمانيا (لوحة ٨٣) ، فيبدوان جامدين لا ينبضان بحساسية ويستويان فى هذا بأى عمود من أعمدة الكنيسة . ولا نرى ما يفرّق بين حواء وآدم إلا هذين النتوئين الصغيرين الصلدين المنبثقين من صدر حواء على تباعد ، وإن تميّز التمثالان مع هذا برصانة مفرطة وبتكامل معمارى يبدوان معه نموذجين فنّيين للعرى أكثر منهما شخصين عاريين .

وكان العرى الذى بدت عليه « الشخوص » فى فنون مستهل العصور الوسطى مقصودا به التعبير عما عانته تلك الشخوص من قهر وإذلال أو امتهان أو تعذيب أو استشهاد . وما أظن فنان العصور الوسطى حين صوّر العرى كان يغيب عنه أن أول ما عاناه الإنسان الأول كان خروجه من الجنّة عاريًا ، وإلى هذا تشير عبارة سفر التكوين فى الكتاب المقدس التى تقول : « فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان » . فعلى حين بدأ الفنان اليونانى يتمثّل العرى فى شخص بطل رياضى يزاول نشاطه البدنى مُباهيًا بجسده العارى فى ساحة الملعب ، نجد فنان العصور الوسطى المسيحى حين صور العرى يصوّره فى جسد انطوى على نفسه وقد غشاه الخزى والخجل فأخذ يستر عورته براحتيه إحساسًا منه بالخطيئة .



لوحة ٨٣ : آدم وحواء. كنيسة بامبرج

وعلى الرغم من ظهور صور العراة فى المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوربا بين الفينة والأخرى حتى القرن التاسع ، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العارى فى إطار الفن المسيحى قد شقّ طريقه فى غرب أوروبا بالتحديد . وخلال العصر الرومانسكى اتخذت صور آدم وحواء شكلاً فجًا ثقيلاً فى أسلوب محوّر يكاد يرتد بتمثيل الجسد الإنسانى إلى الشكل البدائى ، حيث يبدو نهدا حواء مسطّحين بلا معالم واضحة ، بل إننا لا نلمح محاولة للإيحاء بإختلاف جسدها عن جسد آدم . ومع مطالع

القرن الحادى عشر ظهرت خطوات إلى الأمام وإن ظلت الشخوص حتى منتصف القرن كتلا خالية من التعبير . ولأول مرة فى منجزات العصور الوسطى الفنية تتضح الأجساد العارية مُمَفْصلة(٥٣) فى المشاهد الخمسة التى تمثل بدء الخليقة وسقوط آدم وحواء فى الخطيئة فوق الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلدزهايم بألمانيا Hildesheim ما بين عامى ١٠٠٨ و ١٠١٥ . ويشدّ انتباهنا استخدام الفنان للشخوص بأسلوب غير كلاسيكى لا لقصور مهارته التقنية فحسب بل لانصراف اهتمامه إلى التعبير الدرامى ، وهو الميدان الذى برّ فيه أسلافه من مثّالى بواكير العصور الوسطى ، فنرى آدم وحواء بعد عصيانهما أمر الله يجفلان فى انحناءة الخزى والندم (لوحة ٨٤) ، وعلى حين يلقى آدم بالتبعة على حواء تُلقى هى بها على الحيّة فى إيماءة واضحة معبّرة . وعند طردهما من الجنة يمضى آدم فى طريقه بامتثال بينما تلتفت حواء وراءها فى حركة بالغة التعبير والتعقيد تنسينا براعتها ما تتضمنه من أخطاء تشريحية (لوحة ٨٥) .

وخلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر شكّل المثّالون جسد حواء العارى فى طرازيهما الرومانسكى والقوطى المبكر تشكيلاً بدائيًا تغشّيه مسحة من الوحشية باستثناء لوحة واحدة هى عارضة باب كاتدرائية أوتون Auton بفرنسا حيث تحبو حواء برقّة على أطرافها بين زخارف الأغصان وخرافىّ الحيوان وإن بدا جسدها فى صلابة جذع الشجرة وأخاديده (لوحة ٨٦) .

وفى منتصف القرن الثالث عشر وفى الوقت نفسه الذى بدأ فيه اهتمام المثّالين القوطيين بالأغصان والزهور ورسّامى المنمنمات بالطيور أصدرت الكنيسة توجيهًا إيقونوغرافيا(٥٤) جديدًا أحسّ الفنانون معه ضرورة دراسة الجسد الإنسانى العارى . ويقضى هذا التوجيه بعدم اقتصار التصوير فى الكاتدرائيات على ما جاء فى سِفْر الرؤيا فحسب بل أن يمتد إلى أحداث يوم الحساب [وفق ما جاء بالإصحاحين ٢٤ ، ٢٥ من إنجيل متى] . ومن ثم بدأ البشر يحتلون مكان الثيران المجنّحة والزبانية المتعدّدى الرءوس ، وهو ما يعدّ انتصارًا فنيًا للنزعة الإنسانية التى مهرت القرن الثانى عشر بطابعها ، فضلا عن أن الإرشادات البابوية الموجّهة إلى الفنانين التى أعقبت هذه التوجيهات الكنسية قد نهلت من ينابيع فلسفة اليونان الإنسانية النزعة ، فذهبت إلى عدم اقتصار تصوير الأجسام يوم البعث والنشور من القبور عارية فحسب ، بل وتصويرها أكثر ما تكون كمالاً وجمالاً . وقد هرع الفنانون والحرفيون إلى البحث عن النماذج التى يسترشدون بها فلم يجدوا فى متناول أيديهم فى مبدأ الأمر غير المخطوطات المرقّنة بالمنمنمات ، ومن هنا جاءت شخوصهم أقرب ما تكون إلى الدُّمى . ومع نمو النزعة الطبيعية خلال القرن الثالث عشر وقع الفنان على نماذج أخرى يسترشد بها فى التوابيت الكلاسيكية التى راح يتأملها مثلما فعل مثّالو كاتدرائيتى شارتر ورانس حيث أوحت أشكال « الغاليين المقهورين » فى منحوتات العصر المتأغرق بوضعات مناسبة لتصوير العصاة والمذنبين . وما من شك فى أنه قد عكف أيضًا على دراسة الأجساد البشرية التى تنبض من حوله ، كما لا شك فى أنه قد اختلف كذلك إلى الحمامات العامة التى كان متزمّتو القرون الوسطى قد استهجنوها ، ولهذا كانت صور الحمامات الشعبية العديدة فى مخطوطات القرن الخامس عشر صدى لأشكال تمثيلات يوم الحساب التى ظهرت من قبل خلال القرن الرابع عشر .



لوحة ٨٤ : سقوط آدم وحواء في الخطيئة. هيلدزهايم



لوحة ٨٥ : طرد آدم وحواء من الجنة. هيلدزهايم



لوحة ٨٦ : حواء. كاتدرائية أوتون

ومن الطبيعى ألا يكون جميع رعاة الفن فى القرن الثالث عشر قد امتثلوا للتوجيه الإيقونوغرافى الكنسى الرسمى المتحرر لتصوير موضوع البعث ، فإذا الشخوص على سبيل المثال تظهر كاسية فى كاتدرائية نوتردام بباريس ، ثم تظهر متدثّرة بأكفانها فى كاتدرائية روان ، بينما نظر مثّال كاتدرائية بورج إلى الجسد الإنسانى عند تصويره ليوم الدينونة باهتمام بالغ قلّ أن نلمسه فى أية منجزات منذ العصر الكلاسيكى (لوحة ٨٧) ، حتى لنرى رجلاً يزيح غطاء قبره وقد اتضحت عضلات ظهره جليّة أثناء رفعه الحجر وكأنه أحد منجزات القرن الخامس عشر ، على حين تتوسط مجموعة الشخوص صبية تستر عورتها بكفّها لتكشف عن الأسلوب القوطى مطبّقا لأول مرة على جسد المرأة . ولا مراء فى أن شكل جسدها يدين بشىء ما للنماذج الكلاسيكية ، فوضْعتها تثير فى الذاكرة عاريات پوليكليتيس وقد ارتكز ثقل جسمها فوق ساقها اليمنى ، كما أن ردفها لا ينّم عن إثارة حسّية لتسطّحه مباشرة بعد الحرقفة ، كذلك جاء صدرها وبطنها مفلطحين فى وحدة متصلة يتباعد فيها النهدان الضامران المرتفعان إلى أعلى . وكان هذا هو الحل القوطى الأمثل للجسد النسائى العارى ، وأغلب الظن أن عدم انتشار هذا النموذج بصورة فورية وقتذاك مردّه إلى قلة عدد المثّالين الواعين والمتحمسين لتصوير الجسد العارى وفق التوجيه الجديد .

أما مجموعات عراة « أوْج العصور الوسطى » النادرة المثال فنشهدها على واجهة كاتدرائية أورڤييتو التى ترجع إلى مستهل القرن الرابع عشر ، فلقد كان للمثّال لورنزو مايتانى Lorenzo Maitani ولع خاص بموضوع العرى فعكف على تصوير المشاهد الدينية التى تقتضى ظهور الأجسام عارية ، مثل بدء الخليقة وطرد آدم وحواء من الجنة ويوم القيامة . وفى هذا المشهد الأخير يجنح مايتانى إلى التكوينات الكثيفة المتزاحمة الأجساد على غرار نقوش المعارك فوق التوابيت الكلاسيكية (لوحة ٨٨) . وعلى حين نجد بعض شخوصه مستقاة من وضعات « الغاليين المحتضرين » المتأغرقة نجد البعض الآخر قوطيًا خالصًا مماثلاً لمنحوتات كاتدرائية بورج . ولقد ظلت لوحات يوم الحساب تحذو هذا الحذو وتحتفظ بهذا المظهر ، أعنى مظهر الأكوام البشرية المتلاصقة ، حتى عصر ميكلانجلو .

ومع أن شخوص لوحة « يوم الحساب » لفان درڤيْدنْ المتعدّدة الطيّات والموجودة بمدينة بون Beaune الفرنسية تحتفظ بهويّة ذاتية معبرة إلا أن حركاتها بقيت حادة الزوايا المتقابلة شأن كل شخوص لوحات يوم الحساب القوطية التى تضجّ بالصراع والفزع (لوحة ٨٩) .

وهذا النموذج البديل للجسد العارى لم يستقر على نمطه النهائى بوصفه ملمحاً من ملامح الطراز القوطى الدولى إلا بعد أن طوى قرنًا من الزمان ، فظهر أول ما ظهر فى فرنسا وبرجنديا والأراضى الواطئة حوالى عام ١٤٠٠ ، ولعل أول نموذج مؤرخ له هو المخطوطة المعروفة باسم « كتاب الساعات الفاخرة الترقين للدوق ده برى » الذى أعدّه ورقّنه الإخوة لمبورج فى عام ١٤١٠ . وتصور إحدى منمنمات هذه المخطوطة قصة الغواية [الإنغواء] وسقوط آدم وحواء فى الخطيئة (لوحة ٩٠, ٩١, ٩٢ و ٩٣) . فتبدو جنة عدن فى شكل الأرض الكروى ، ووسط سور ذهبى مستدير تتألق الجنة فى صورة بستان نضير يظهر فيه شجر الفاكهة متجاورا مع مرج الزهور ، وتشمخ فى منتصف الجنة نافورة


لوحة ٨٧ : يوم الدينونة. كاتدرائية بورج


لوحة ٨٨ : مايتاني. يوم الحساب. كاتدرائية أورڤييتو


لوحة ٨٩ : ڤان درڤيدن. يوم الحساب. متحف مدينة بون بفرنسا







لوحات ٩١ و٩٢ و٩٣: سقوط آدم وحواء فى الخطيئة. «كتاب الساعات» للإخوة لمبورج (تفصيل)



لوحة ٩٠: سقوط آدم وحواء فى الخطيئة. «كتاب الساعات» للإخوة لمبورج

ذات بواك رقيقة تخفّف من وطأة حجمها الكبير ، وتحيط بالجنة سفوح جبال قاحلة وتتناثر حولها أمواج زرقاء غامضة لعلها أمواج المحيط أو مجموعة من سحب متكاثقة تضفى على المنمنمة جوًا حالمًا . وتتتابع حلقات أربع من قصة خطيئة آدم وحواء فى المساحة التى تشغلها هذه المنمنمة . فتظهر حواء فى أقصى اليسار والشيطان يغويها بعد أن استعار منها أقوى ما فيها وهو شكلها الأنثوى . ثم تبدو حواء وهى تعطى آدم الثمرة المحرّمة بعد أن صرفته بفتنتها التى لا تقاوم عن عمله الذى كان منهمكًا فيه ، ويتجلّى الإله منذرًا الآثمين بما سينالهما من عقاب . وفى أقصى اليمين نرى ملاكًا فى صورته النارية يدفع آدم وحواء ليخرجهما من باب الجنة تنفيذًا لمشيئة الله ، فهبطا الجبل وما كان فى مقدورهما أن يرقيا إليه ثانية ، وإذا هما يستران سَوْءتيهما على استحياء . وتبدو حواء أول ما بدت عارية ذهلةً عن هيئتها المشينة ، حتى إذا ما عاد إليها وعيها وأدركت أن هذا من لعنة الله عليها تولّاها الخزى ، وقد اختلفت بنيتها الأساسية تمام الإختلاف عن بنية نساء الفن المتأغرق باتساع حوضها وضيق صدرها وارتفاع خصرها وبروز بطنها . ذلك أن ما يميّز النموذج القوطى للجسد النسائى العارى عن النموذج الكلاسيكى هو أن تدلّى البطن هو ما يسيطر على النموذج الأول ، على حين أن استدارة الردف هو ما يسيطر على النموذج الثانى .

وثمة مصوّران لم يتطرق الشك إلى صدقهما رسما حواء فى هذا النمط البديل ، أولهما ڤان إيك الذى رسم حواء فى لوحة الهيكل بمدينة جنْت (لوحة ٩٤) بأسلوب يعدّ برهانًا على براعة الفنان القدير على إضفاء السّمات الواقعية الدقيقة على التفاصيل فى ذات الوقت الذى يخضع فيه التكوين الفنى كله لشكل مثالى . فقوام حواء نموذج رائع للجسد البصلىّ الشكل ، حيث تختفى الساق الحاملة للجسد ، وفى ناحية يبدو البطن المتدلّى ، وفى ناحية أخرى يبدو الرّدف المسترخى دون أن تكون بينهما ثمة تمفصلات(٥٣) عَظْمية أو عضلية ، وفوق هذا الشكل الجامع بين البطن والردف يبرز نهدان مكوّران لا متهدّلان ، ومن فوق هذا رأس قد أثقل الجسد فبدا وكأنه ينوء بحمْله .

أما حواء القرن الخامس عشر الفلمنكية الأخرى العصيّة على النسيان فهى لوحة « الخطيئة » لهوجو ڤان درخوس المحفوظة بڤيينا (لوحة ٩٥أ) التى رسمها بعد لوحة ڤان إيك بسنوات عشر ، ومع ذلك فإنها لم تبلغ عصريتها ، ففى جسد حواء ضآلة لم تخرج معها عن الدقة الفائقة وإن ظلت فى الوضع المستهجن نفسه المعتمد فى فكر العصور الوسطى .

وبعد سنوات عشر انبثقت من نفس الذوق الذى تبدّى فى حواء ڤان درِخوس صورة من مدرسة الفنان مِمْلنك ترمز إلى فكرة « باطل الأباطيل الكل باطل » Vanitas الواردة فى مطلع سفر الجامعة ، والموحية بالزهد والتخلى عما فى الحياة من متع والتذكير بمصير الإنسان وما سيؤول إليه ، وأن الدنيا وما فيها ظل زائل لا بقاء له وإنما البقاء للأبدية الخالدة . وكان يراد للأنثى المصورة أن تكشف دون حياء عن جاذبية أنثوية شديدة الإغراء (لوحة ٩٥ب) ، وتتماثل مكوّنات جسدها مع حواء الفن القوطى ببطنها المنتفخة المتهدّلة وبنهديها الضامرين ثم بساقيها القصيرتين .

ولم يكد ينصرم قرن من الزمان حتى اتخذ هذا « النمط البديل » طابعًا جديدًا تحرّر معه الجسد العارى مما كان قد لحق به من خزى وهوان وإذا هو يغدو وسيلة للإثارة الجنسية ، ذلك أن المرأة العارية قد احتفظت فى خيال جماهير العصور الوسطى – كما قدمت – بنفس أهميتها التى كانت تحظى بها من قبل فى خيال السلف ، بل إن الهوان الذى ألحقه التزمّت الخلقى المسيحى بجسدها قد ضاعف من إثارته الحسّية حتى ذهب كينيث كلارك إلى أن فى عرى النموذج الكلاسيكى : « حصانة للجسد » لا يجدها فى أى كساء يخلعه التزمّت المفروض على الجسد القوطى ، وهو الكساء الذى يبدو وكأنه يستر سرًا مشينًا » .



لوحة ٩٥ ب: مدرسة مملنك. الغرور.



لوحة ٩٥ أ: فان دِرخوس. آدم وحواء. ڤيينا



لوحة ٩٤ : ڤان إيك.حواء. جنت.

الفصل الثالث

الطراز القوطي الدّولي
جسر بين العصور الوسطى وعصر النهضة

حبين

أوشكت العصور الوسطى على نهايتها كانت فنونها قد بلغت ذروة تطورها ، كما كانت تتناوبها آثار الواقعية الناشئة ، فقد أتيح للتصوير بعد تحلّله من الصرامة والجمود أن ينهج نهج الاتجاهات الدنيوية الجديدة ، لا سيما ما كان منها خاصًا بالأوساط الأرستقراطية التى كانت لا تنفك موصولة بماضيها ، ولم تجد النزعة التكلّفية التى كان إليها زمام التصوير بُدًا من أن تنزل عن الكثير من غلوائها سعيًا وراء الواقعية . وقد لاحظ مؤرخو الفن منذ أكثر من نصف قرن أن عددًا كبيرًا من التصاوير المؤرخة ما بين عامى ١٣٧٥ و ١٤٢٥ تحمل تشابهًا شديدًا بين بعضها البعض فى جميع أنحاء أوربا ، بدءًا من انجلترا إلى بوهيميا ، ومن الأراضى الواطئة إلى إسبانيا وصقلية ، وإن كانت الكثرة الغالبة منها تنتمى إلى مملكة فرنسا ودوقية برجنديا . وكيفما كان الموضوع المصور دينيًا أم دنيويًا ، فقد كانت التصاوير الجدارية الجصّية [الفرسكو] ومنمنمات المخطوطات والزجاج المعشّق والنسجيات المرسّمة والمطرّزات ولوحات الطلاء بالميناء تعكس جميعًا أسلوب التصوير المعاصر ، وتترابط معًا بعلاقة وثيقة جعلتها على الرغم من انتسابها إلى عدد من الأنماط والمدارس المختلفة تحمل اتجاهًا فى التصوير اصطلح مؤرخو الفن على تسميته « بالطراز القوطى الدولى » International Gothic Style . والهوّية المميزة لهذا الأسلوب هى الالتزام بقبس من التكلّف الذى يُخضع الأشكال كافة – سواء أكانت أشكالاً آدمية أو نباتية أو صخورًا – لإيقاع أسلوب خطّى رشيق أنيق متأود ينهل رقّته من الروح الجمالية القوطية ، بل حتى الموضوعات الدينية التى تشيع فيها النظرة التصوّفية نراها وقد غشّتها أحيانًا مسحة غنائية دنيوية النكهة ، إذ حاول الفنان أن يحشد فى لوحاته العديد من القصص الدينى الذى تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيه ملامح العصر الذى صوّرت فيه ، مُضفيا بهذا على الفن الدينى صبغة إنسانية . كما صحب ذلك إسرافٌ فى الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية كالصيد والطّراد والفلاحة ومناظر الحضر ، فقدّم المصورون روائع أنيقة فيها إفراط فى التكلّف يجارى مباهج الحياة اليومية .



لوحة ٩٦: العذراء الأسيانة. من الخشب. متحف مدينة بون

ولكى نصل إلى جذور هذه الحركة لا مناص من تتبع تاريخ الأسلوب القوطى فى تصاوير العصور الوسطى الدنيوية ، لا سيما فنون البلاطات فى تلك الفترة . ومن المعروف أنه كان ثمة إنتاج غزير للفن الدنيوى خلال العصر الكلاسيكى يشمل تصوير المناظر الطبيعية ووقائع الحياة اليومية والطبيعة الساكنة والموضوعات التاريخية والمعارك الحربية إلى غير ذلك ، لجأ الفنان فيها إلى الإيهام بالواقعية من خلال استخدام الضوء والظل للإيحاء بالبروز والعمق ، غير أن غزو برابرة الشمال سرعان ما قضى على هذه المناهج . وعلى الرغم من عدم احتفاء الدين المسيحى فى أوربا بالموضوعات الدنيوية فلم يتوقف تصوير الموضوعات التاريخية قط ، إذ استُخدم التصوير لتدعيم سلطات الأباطرة سواء فى الغرب أم فى بيزنطة ، وكذا للإعلاء من شأن الأسر الحاكمة فى الماضى والحاضر . وفى مثل هذا النوع من التصوير شاعت « النزعة الطبيعية »(٥٥) ، ووجدت لها متنفّسًا جديدًا فى المراسم البيزنطية وأديرة عهد شرلمان فى الوقت نفسه الذى دأب فيه اللاهوت المسيحى – الذى كان فى صراع ضارٍ ضد تراث الفكر الكلاسيكى – على تقويض قيم الحياة الدنيوية . ولقد كانت ثمة « عهود نهضة » أيضًا فى الفن البيزنطى بل وفى امبراطورية شرلمان الشاسعة ، تشهد بها الجهود الثقافية الدءوبة لزعيمها والنشاط العالمى المتحرر من النزعات القومية فى أديرتها . وإذا كان الزمن لم يحفظ لنا من الزخارف الدنيوية فى قصور شرلمان شيئًا ، إلا أننا نلمس صداها فيما جاء على ألسنة الأدباء من وصف لتلك اللوحات التى تصوّر أمجاده العسكرية ، إذ كما كانت آداب الفروسية وأشعار التروبادور تشيد بنظام الإقطاع خلال العصر الرومانسكى ، كذلك كانت اللوحات التى تزيّن القصور والقلاع سواء أكانت صورًا جدارية أم نسجيات مرسّمة تصف هى الأخرى المعارك الحربية وما إليها من صيد وطراد ، فنسجية بايو (١٠٨٠) لا تبعد كثيرًا عن هذا الاتجاه إذ أن أسلوبها السردى القصصى المُترع حيوية ، ثم عنايتها الشاملة بكل مظاهر الحياة المعاصرة ، هذا وذاك يكشفان عما كانت تبلغه المبالاة بالحياة الواقعية من عمق .

ومع نهاية القرن الثانى عشر طرأت على الصيغ التجريدية للنحت والتصوير الرومانسكى ومضة حياة ، فما من شك فى أن أفكار القديس برنار (١٠٩٠ –١١٥٣) والعقلانية النقدية لأبيلار (١٠٧٩ –١١٤٢) قد ساعدتا على تمهيد الطريق نحو تصوير الحياة اليومية . ولم يمض وقت طويل حتى فاجأنا القديس فرنسيس الأسيزى والقديس توما الأكوينى (١٢٢٥ –١٢٧٤) بزجّ الطبيعيات والدنيويات إلى المسيحية بدءًا بالنحت ثم بالتصوير ، فمنذ القرن الثالث عشر زخرت حواف صفحات المخطوطات الإنجليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة موحية بقصص الحيوان الرامزة التى شاعت فى العصور الوسطى خاصة « قصة الثعلب » الشهيرة Roman de Renard . ولا نزاع فى أن هذا التعبير التصويرى وذاك التعبير الأدبى نابعان من انصهار التقاليد الفرنسية والجرمانية فى البوتقات الإنجليزية النورماندية وكذا بوتقات إقليم الفلاندر وحوض الراين ، وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هى الحيوية المتدفقة وقوة الخيال النابعة هى الأخرى من الخصائص النفسية لشعوب المنطقة ، غير أنه ظهر فى الوقت نفسه فى أوروبا لون آخر من التصوير الدنيوى هو « أسلوب البلاط » الذى نشأ فى فرنسا ، وكان ابتكارًا كتب له الذيوع والانتشار والوفرة والعمر المديد . وكانت الملكية

الفرنسية التى احتفظت بالكثير من تقاليد بلاط شرلمان متعجلة فى تبنّى المبادرات ذوات النفع السياسى أو التى تُعلى من زهوها وخيلائها ، وهو ما حدث فى عهد لويس التاسع [القديس لويس] فى منتصف القرن الثالث عشر ، إذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكى ، ينبض بروح الأبّهة المتأنقة والحيوية المضطرمة التى تفصح عن احتياجات البلاط ومطالبه . فلأول مرة فى أوربا بعد العصر الكلاسيكى يظهر قانون جديد لرسم الجسد الآدمى عمد الفنان إلى إطالته ليبدو رشيقا ، وتجسيمه بما يوحى بالحركة والقوة من وراء الأردية التى تنمّ خطوطها عن نهج حسّى ، وبدت الإيماءات الأشد قربًا من الحياة متساوقة مؤتلفة مع التكوين الفنى والخلفيات المعمارية ، فإذا نحولة الأجساد البشرية اللدنة تواكب الاندفاعة الرأسية للأعمدة والأبراج ، وإذا الألوان تضطلع بدورها الزخرفى البحت ، مما أفضى إلى توازن نموذجى بين ما هو مثالى وما هو واقعى ، وبين الحسّ بالحياة وأسلوب التعبير عنها . وما لبثت بقية دول أوربا أن انساقت فى هذا الاتجاه وفى طليعتها الدول الواقعة شمالى الألب ، وهكذا غدا « طراز البلاط الفرنسى » هو القاعدة التى قام عليها « الطراز الدولى » فى التصوير القوطى ، فأضفى معظم خصائصه على فن القرن الرابع عشر اللاحق ومستهل الخامس عشر . وقد صحب طراز البلاط هذا انتشار الموضوعات الدنيوية فى كافة زخارف وتصاوير الحصون والقصور ، التى وإن لم يبق لنا منها إلا أقل القليل ، إلا أننا لا نلبث أن نلمس فى الأوصاف الأدبية والشاعرية التى وصلتنا مدى ما بلغه الحماس نحو الفن الجديد . فيتحدث كتاب « قصة الوردة » Roman de la Rose فى الجزء الأخير منه الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٠ عن فن التصوير ، ويمضى معدّدًا موضوعاته المتنوعة ، مثل الفرسان المسلحين لخوض القتال ممتطين صهوات الجياد المطهّمة ذات السروج الفاخرة فوق الجلجول المزركشة بالرنوك الملوّنة بالأزرق والأصفر والأخضر ، وكذا مختلف فنون الترويح عن النفس كالرقص الذى تشارك فيه غانيات حسناوات ترتدين أزياء بالغة الأناقة .

واتجه النحت القوطى إلى إضفاء العاطفية الفياضة على الموضوعات التقليدية للفن المسيحى ، الأمر الذى أفضى فى نهاية القرن الثالث عشر إلى نوع جديد من الفن الدينى صُمّم خصيصًا للتعبد الفردى يشار إليه بالعبارة الألمانية Andachtsbild « أندَكْتسبيلْدْ » وتعنى تماثيل التعبّد ، إذ كانت ألمانيا حريصة على تأدية دور قيادى فى تنميته . وأبرز نمط لهذا الفن الدينى وأكثره شيوعًا هو نمط العذراء الأسيانة Pietà [وهى كلمة إيطالية مشتقة من كلمة Pietas اللاتينية ، جذر كلمتى Pity بمعنى الشفقة أو الإشفاق وPiety بمعنى التقوى أو الورع] . وليس ثمة ذِكر لهذا المشهد على الإطلاق ضمن مشاهد آلام المسيح فى الكتاب المقدس ، إذ هو مشهد ابتُدِع فى زمان ومكان غير معروفين ، باعتباره المقابل التراچيدى لمشهد العذراء والمسيح الطفل . وثمة تمثال خشبى بمدينة بون (لوحة ٩٦) يرجع إلى مطلع القرن الرابع عشر مطلى بألوان رفافة مبهرة ، تتجلى فيه الواقية بوصفها وسيلة التعبير حيث تبدو على الوجوه سيماء الألم والأسى ، وتغشّى الدماء جروح المسيح فى مغالاة لافتة تكاد تصل إلى حد التشويه ، أما الجسدان ففى نحافة الدُّمَى وقد خليا من الحيوية . وكان الغرض من مثل هذا التمثال وغيره هو الترهيب وإثارة المخاوف والشفقة فى قلب المتأمل حتى تتجاوب مشاعره مع مشاعر الحزن والأسى التى كابدتها مريم أم المسيح .



لوحة ٩٧: سيموني مارتيني: ڤرچيل.
مكتبة أمبروزيانا بميلانو (اللوحة مهترئة)

ومنذ مطلع القرن الرابع عشر خطا التصوير الإيطالى بفضل چوتو ودوتشيو – كما رأينا – خطوة لا مثيل لها صوب النزعة « الطبيعية » ، مما دفع الفنانين الإيطاليين إلى تذوّق النحت الكلاسيكى مثلما حدث لآل پيزانو – كما مرّبنا – وكذا التصوير الكلاسيكى الذى كانت كثرة من نماذجه مبعثرة بين الأطلال المحيطة بهم ، وإذا چوتو يخصّص مساحتين من صوره الجدارية بمصلّى « الآرينا » للوحة تصوّر عقْدًا تتدلّى منه ثريّا ، وهو من الصيغ المتأغرقة القائمة على مخادعة البصر . كذلك تغلغلت نفس الاتجاهات فى فنون مدينة سيينا عهد دوتشيو وتلميذه سيمونى مارتينى ، الذى استردّ فى الموضوعات الكلاسيكية التى صوّرها النكهة الرعوية لتصاوير العصر الرومانى ، على نحو ما نرى فى منمنمته بمخطوطة ڤرچيل المحفوظة بمكتبة الأمبروزيانا فى ميلانو (لوحة ٩٧) التى رسمها فى عام ١٣٤٠ لصديقه الأديب پترارك ، ففلاّحوه ذوو الشعر الأشعث الذين يرمز بهم لقصائد الزراعيات [الفلاحة Georgics] والقصائد الرعوية Eclogues ينحدرون مباشرة من لوحات الفسيفساء الرومانية التى تمثل « الفصول الأربعة » بمتحف باردو فى تونس ، كما ينحدر البطل أينياس القوى المقتدر هو الآخر من لفيفة يوشع Joshua Roll البيزنطية من القرن العاشر على الرغم من تصفيفة شعره وأطواء عباءته القوطية . لقد أودع سيمونى فى هذه الصورة كل مهارته ومكنون رصيده الثقافى من تراث إيطاليا الكلاسيكى وما ارتشفه من الفن القوطى . وكان سيمونى مارتينى قد تشبّع فى صباه وهو فى سيينا ونابلى بالأسلوب الفرنسى بأزيائه ذات الأطواء الإيقاعية وحوافه المحوّطة المحدّدة المسرفة فى انحناءاتها ، فظفر أسلوبه بترحيب يفوق ما ظفر به أى فنان إيطالى آخر فى فرنسا وبرجنديا . من أجل ذلك كله عدّ مؤرخو الفن هذه

المنمنمة أولى مراحل تطور الأسلوب القوطى الدولى والبشير بـ « كتاب الساعات الفاخر الترقين الذى أُعدّ للدوق دى برى » للإخوة لمبورج . وحين شرع سيمونى يمزج بين الأسلوب المتكلفّ للبلاط الفرنسى وبين الواقعية[٥٦] الإيطالية الجديدة ، جاعلاً هذا المزيج الفرنسى الإيطالى بمثابة « الفن الحديث » وقتئذ ، عُدّ عمله هذا المرحلة الثانية فى تطوير الطراز القوطى الدولى .

ولقد تسلل التأثير الإيطالى منذ مطلع القرن الرابع عشر إلى قلب مملكة فرنسا ، حين بدأ الفنانون الإيطاليون يعملون لدى فيليب الطيّب ملك فرنسا ، كما عُرضت الصور الإيطالية للبيع بباريس منذ عام ١٣٢٨ . ومع أن الفنان چان پوسيل Jean Pucille قد حذا حذو چوتو ودوتشيو فى رسم المنظور[٥٧] ، إلا أنه ظل قوطيًا وفرنسيًا قحًا . وفى نهاية القرن الرابع عشر ، وفى مراسم دوق دى برى اكتسبت أعماله شهرة واسعة ، ويمكن استكناه لب أسلوبه مباشرة من أسلوب الإخوة لمبورج Limbourg ، ولذا فليس من العدل إنكار الدور الهام الذى كان لپوسيل فى تطوير الطراز الدولى ، وهو تطعيم الأسلوب الفرنسى التقليدى بنهج جديد أورثه لجيل المصورين الذين كانوا يعملون حوالى عام ١٤٠٠ .

ومن ناحية أخرى لم تكن للمصورين الفلمنكيين تقاليد قومية تحول بينهم وبين انتهاج أسلوب الفن الإيطالى ، فإذا هم يحتذونه منذ تاريخ مبكر نظرًا للصلات الوثيقة بين مجتمعهم البورجوازى وبين دويلات المدن الإيطالية ، وكذا لما فُطروا عليه من أخذٍ بالواقعية . ومن هنا نجحوا فى إرضاء رعاة الفن الفرنسيين فى النصف الأول من القرن من خلال واقعيتهم المعاصرة التى أجّجها الفن الإيطالى فى نفوسهم ، وإن جنحت بهم قوطيتهم وميول رعاتهم إلى الالتزام بالإطار الجمالى للفن الفرنسى .



لوحة ١٠٠ : لورنزتى: الحكومة الصالحة (تفصيل): الفلاحة. قصر البلدية بسيينا

والراجح أن الفنانين الفلمنكيين الذين كانوا فى خدمة دوق دى برى هم الذين وضعوا الأساس الفعلى للطراز الدولى القوطى ، وذلك بجمعهم بين الأسلوب الفرنسى التقليدى والأسلوب الواقعى الإيطالى بما يناسب تفسيرهم لفن التصوير . وابتداء من اللحظة التى ظهرت فيها التحف التصويرية للأستاذ بوسيكو Boucicault Master (لوحة ٩٨ , ٩٩) وللإخوة لمبورج أخذ الفن الفرنسى الفلمنكى يحدّد مسيرة الطراز الدولى . وقد تبدو هذه الإطلالة منقوصة لو تجاهلنا عنصرًا آخر جديدًا وافدًا من إيطاليا ، إذ توصّل مصوّرو سيينا وفلورنسا فى عام ١٣٤٠ متأثرين بنماذج التصوير الكلاسيكية التى بين أيديهم إلى إعادة اكتشاف أنماط التصوير الدنيوى ، من طبيعة ساكنة[٥٨] ومناظر طبيعية ومشاهد الحياة اليومية[٥٩] ، فإذا تاديو جادى (١٣٣٧) Taddeo Gaddi يصوّر مشهد طبيعة ساكنة ذا موضوع دينى بكنيسة سانتا كروتشى بفلورنسا ، وفى الوقت نفسه رسم سيمونى مارتينى صورته الإيضاحية الشديدة التأغرق لمخطوطة ڤرچيل ، على حين تكشف لوحات أمبروزيو لورنزتّى الجدارية فى قصر البلدية عن صورة مدينة سيينا والريف المحيط بها فى واقعية شديدة ، حتى لقد تمثلت فيها كل أنشطة المدينة وما حولها (لوحة ٥٩ , ١٠٠) . ومن العسير إنكار أثر هذه اللوحات الجدارية التى كانت تُعرض على الناس فى مبنى عام فى واحدة من أهم المدن الإيطالية . ولا شك فى أن مثل هذه اللوحات هى التى أرهصت بما جاء بعدها من صور مخطوطات « كتب الساعات » [أو « صلوات السواعى الفاخرة الترقين »] للإخوة لمبورج وغيرهم ، إذ ما لبثت الكنيسة المسيحية أن اتبعت الأعراف الرومانية القديمة والتقاليد الدينية اليهودية فأرست قواعد محدّدة لتلاوة الصلوات والأوراد كما حدّدت مواقيت الصلاة والشعائر ، وما لبث المؤمنون من عامة المسيحيين أن اتبعوا خُطى أهل الكنيسة فتطلّعوا إلى أن تكون لهم بالمثل كتب صلاة خاصة بهم وأن يُلزموا أنفسهم ببرامج الصلوات الكنسية . وهكذا أصبح العامة يقتنون كتب « الساعات » أو صلوات السواعى « Book of Hours » التى نشأت أصلاً كأحد العناصر المستخدمة فى طقوس الكنيسة ثم إذا هى تغدو ذات « قيمة مرتفعة » ، إذ أصبحت بتنوّع إخراجها الفنى ترمز إلى المكانة الاجتماعية لمقتنيها بعد أن غدت تحفة ضمن مقتنيات المخطوطات الثمينة ، يجتمع فيها الدين والفن والدنيا فى وحدة متآلفة هى سرّالجاذبية التى تتبدّى لنا اليوم ، فذاعت شهرتها بوصفها أنفس المخطوطات المرقّنة خلال العصر القوطى . وبعد قرون تعرّضت فيها هذه المخطوطات للتدمير والتلف والضياع بقيت لنا قرابة ألف من كتب « الساعات » لا بالمتاحف ودور الكتب والمقتنيات الخاصة فحسب بل وفى الأسواق حيث يمكن للأثرياء من الهواة وجامعى التحف شراء مخطوطة كاملة أو بضع صفحات منها .

ويبدأ كتاب الساعات بتقويم لبيان مواعيد الأعياد الدينية على مدار السنة ، ويعقب هذا التقويم مختارات من الأناجيل الأربعة ، وعادة ما يزيّن التقويم بصور تبيّن ما يختص به كل شهر من أعمال وأحداث فضلاً عما يصحبه من علامات البروج ببيان برج كل شهر . ويحتوى « كتاب الساعات » فضلاً عما يحتويه من منمنمات وترقينات على موضوعات دينية ثلاثة للصلوات والطقوس[٦٠] ، وليس ثمة تشابه بين كتاب للساعات وآخر إلا بالنسبة للتقويم الذى يتصدّرالكتاب محدّدًا أيام أعياد الكنيسة وأعياد القديسين . وتبدأ مداخل الفصول بتدبيجات بألوان مختلفة من الذهبى والأحمر والأزرق ، التى كانت بالإضافة إلى إسباغ



لوحة ٩٩: أستاذ بوسيكو. الزيارة (كتاب الساعات)
للمارشال چان ده بوسيكو. متحف چاكمار أندريه. باريس.

التألق على الصفحات لها هدف وظيفى ، حيث تُكتب الأعياد الهامة كعيد ميلاد المسيح وعيد الفصح بالمداد الذهبى والأحمر ، على حين تُكتب أعياد القديسين المحليين بالمداد الأزرق . وكان الغرض الأساس من كتب « الساعات » هو تزويد المؤمنين من غير رجال الدين بدءاً من الملوك والأمراء وانتهاء بسكان المدن الأثرياء هم وزوجاتهم بكتب صلوات شخصية . وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين وبعض الأميين ، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة بالغة الروعة أنيقة الزخارف والرسوم كانت ثمة ألوف من النسخ الهيّنة الزخارف والرسوم لها الأثر الأول فى إشاعة المساواة بين المسيحيين على أوسع نطاق ، وإن تكن قد اندثرت جميعًا ، وهكذا كانت كتب صلوات السواعى هى النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الدينى الشعبى . وقد ذهب الحرص على إقتناء هذه الكتب إلى الحد الذى شاع معه أنها تمثّل غرور صاحبها أكثر مما تمثّل ورعه وتقواه ، وإن يكن أَوْلَى بنا أن نحذر الأخذ بمثل هذا الزعم ، لأن الورع صلة خفيّة بين الإنسان وربّه . ولقد جرّ استخدام كتب الساعات على نطاق واسع إلى اهترائها ، فتآكلت قشور أغلفتها الجلدية وضاعت صفحات التقويم الاستهلالية وتلطّخت أطراف صفحاتها بأثر البصمات وبقع الشمع المتساقط ، كما تكشف مطالعة الوصايا وقوائم حصر التركات عن أن كتب الساعات كانت تعتبر من أنفس المقتنيات وأهمها ، فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها فى ارتفاع أثمانها . وكانت أكثر المناسبات ملاءمة للحصول على كتاب « الساعات » هو الزفاف حين يمنح الزوج عروسه نسخة منه . كذلك كانت هذه الكتب تستخدم علاجًا للشفاء من الأمراض إلى جانب وظيفتها الروحانية والفنية والترويحية ، فأصبح اقتناء بعض هذه الكتب مقصوراً على طلب الشفاء من مرض ما بعد أن تكون قد شاعت قدرة أحد القديسين المذكورين فيها على شفاء هذا المرض .

وأشهر كتب الساعات هو « كتاب صلوات السواعى الفاخر الترقين الذى أعدّ خصيصا لجون دوق ده برى » Très Riches Heures du Duc de Berry ، ويشكل بحق تحفة فنية فى دنيا المخطوطات المرقّنة ، صوّره پول لمبورج Pol Limbourg وشقيقاه ، وكانوا قد انكبّوا على إنجازه منذ عام ١٤١٣ ، وعاجلت المنية دوق ده برى فى عام ١٤٦٠ قبل فراغهم منه . وجاء فى قائمة حصر تركة الدوق فى وصف هذا المخطوطة النادرة : « إنه كتاب لصلوات السواعى شديد الفخامة يضم ترقينات ومنمنمات وصوراً وزخارف غاية فى الروعة نفّذها پول وأخواه » ، وقد توفى الإخوة الثلاثة فى نفس السنة فجأة فى حادث أو ربما إثر وباء ، وكانوا جميعًا فى العشرينات من عمرهم .

وتحفل المخطوطة بمشاهد تشغل صفحات كاملة لأفراد الحاشية من سيدات ورجال فى حفلاتهم وولائمهم وفى صيدهم وطرادهم ، وللفلاحين وهم يكدحون فى حقولهم المتاخمة للقلاع والحصون . وتجلو لنا هذه المشاهد المتنوعة مدى اختلاف اهتمامات البلاط باختلاف المواسم على مدى العام ، كما تكشف عن تفاصيل الحياة اليومية لبلاط الدوق ده برى من شهر إلى آخر . وفى محاولة من المصورين لالتزام المقاييس والنسب والأحجام رسموا الحقول وهى تضيق كلما أوغلت عمقًا والشخوص وهم يتضاءلون حجمًا كلما ابتعدوا ونأوا (لوحات ١٠١ , ١٠٢ , ١٠٣) . ولقد شُغل الفنانون فى كافة أنحاء أوربا بهذه الصور التفصيلية الأنيقة التى تجمع مباهج فيها غلو وإسراف يُرضى الأمراء والموسرين ، كما كانت مجالا لإشباع رغبات الفنانين وطموحهم ، فإذا هذه الحقبة تشهد إزدهارًا شديدًا فى فن التصوير حيث استخدم الفنانون فرشاة دقيقة مدبّبة وأصباغًا برّاقة تدخل فى تركيبها الأحجار المسحوقة والأصداف والمعادن وثمار التوت . وكانوا مطلقى الأيدى فى رسم الأطراف الرشيقة والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة المزوّقة بالحليات الملونة ، كما مضوا يتلمّسون طريقهم نحو الإيهام بالواقع فى أنحاء الصورة ، غير أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كل ما له صلة بالتصوير الكلاسيكى لم يحاولوا البتة تحقيق هذا الإيهام على غرار الفنانين الإغريق والرومان من خلال لمسات الفرشاة الغائمة والظلال المائعة ، لكنهم شغلوا بتصوير المناظر الطبيعية ممتزجة بتصاوير الشخوص يشكّلونها على غرار لوحات الفسيفساء .

وتعدّ فريسكات لورنزتّى أهم نماذج الفن الدنيوى فى إيطاليا خلال القرن الرابع عشر ، كما أن واقعيتها تفوق أعظم ما قدمته التصاوير شمالى الألب فى هذا المجال ، ومردّ ذلك إلى أن لورنزتّى قصد أن يلتقط جوهر الأشياء الواقعية متجنّبا التكلّف المفرط للفن القوطى . وقد أثمرت واقعية لورنزتّى المنطقية ظهور فنانين يحذون حذوه فى شمال إيطاليا بلومبارديا والبندقية وغيرهما ، فقدّم مصورو المنمنمات اللومبارديون مشاهد ريفية ذات واقعية مذهلة ، وصوّر غيرهم الظلال المنسابة ، وتناول آخرون الوجوه بأسلوب النحت إلى أن انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى تصوير مشاهد ذات منظور واقعى نابضة بالحياة تبزّ أية تصاوير أوربية تسبق الفنان روبرت كامپين Robert Campin المعروف باسم « أستاذ فليمال » والأخوان ڤان إيك Van Eyck كما سنرى . كذلك قدّم بعض المصورين اللومبارديين دراسات رائعة لصور الحيوان تُعدّ إرهاصة بأعمال الإخوة لمبورج ومن خَلَفهم من كبار المصورين الفلمنكيين برؤاهم الجديدة للعالم من حولهم ، حيث تتجاوز المشاهد داخل الدور أو فى الخلاء — لكل من « أستاذ بوسيكو » والإخوة لمبورج — تصاوير المصورين اللومبارديين فى مجالى تمثيل المنظور والبيئة المعاصرة وقتذاك ، ومن هنا كان التصوير « الفرنسى — الفلمنكى » حوالى عام ١٤٠٠ شديد الصلة بالفن اللومباردى . وتذكر الكثير من قوائم حصر المجموعات الفنية الفرنسية بين الحين والحين أعمالاً لومباردية ، فضلاً عن الصلات السياسية والعائلية الوثيقة بين آل ڤيسكونتى Visconti حكام ميلانو والأمراء الفرنسيين ، وكذا لم تكن الصلات الفنية بينهم أقل إحكامًا وقربًا . وكان أكثر ما شدّ إعجاب المصورين الإيطاليين فى أعمال مصوّرى الشمال هو أسلوب الخطوط المنحنية curvilinear ونماذج المسنّين المُلتحين والعذراوات النحيلات والثياب البرجندية الباذخة والأناقة المهندمة ، وفى إيجاز كل غرائب العالم العجيب المصورة تصويرًا متنوعًا خلابًا والذى كان يعدّ فى جنوبى الألب نموذجًا قوطيًا إكزوتيا[٦١] غنائيًا . وهو أيضًا ما يفسّر ولع مصوّرى شمال إيطاليا بالتشكيلات الخطّية[٦٢] والسرد القصصى المصوّر ، فبلغ الطراز الدولى فى شمال إيطاليا أوجه فى المغالاة فى الزخرفة والخيال حتى غدت خطوطه متحوّية متموّجة متجاورة كألسنة السّعير ، ومن هنا جاء وصفها بالمتوهّجة Flamboyante . وقد امتدت هذه المرحلة طويلاً لا سيما على يد الفنان پيزانلّلو Pisanello الذى قضى نحبه عام ١٤٥٥ ، غير أن انشغال الفنانين المتصل بملء ما يقع بين أيديهم من أسطح مستوية وشغفهم بالتشكيلات الخطّية لم يرق بتصاوير هذه المنطقة على الرغم من واقعية تفاصيلها إلى المستوى نفسه الذى كان سائدا فى بقية

أنحاء إيطاليا حيث كان يعمل مازاتشيو وأوتشيللو . ومع ذلك حافظت هذه المرحلة على ازدهارها فى بلاطات أمراء الأقاليم حيث كانت شهرة بلاطات دوق ده برى ودوق برجنديا والملك شارل السادس ما تزال ذائعة طاغية ، فقد كانت هى المنبع الذى فاض منه الأسلوب الفلمنكى فعمّ أوربا بأسرها حوالى عام ١٣٩٠ . وبهذا تكون خصائص هذا الأسلوب قد نشأت فى فرنسا ، وكانت أهم منابعه وأصوله مان سور إيڤر Mehun sur Yevre وبورج Bourges حيث أنشأ چون دوق ده برى مرسمًا خصيصًا للمخطوطات المرقّنة ، وحيث عمل الفنان چاكمار ده هسدان Jacquemart de Hesdin (لوحة ١٠٤) ، وديچون فى المرسم الذى أنشأه فيليپ الجسور ، وأخيرًا فى باريس نفسها حيث ظهر مصورون محترفون خالصو النَّسَب الفرنسى وإن كان إلى جوارهم أيضًا فنانون فلمنكيون على مستوى رفيع . على أنه لم يُكتب للمنمنمات الباريسية وجودها الذاتى غير متأثرة بغيرها إلا بعد عام ١٤٠٠ على يد « أستاذ بوسيكو » . وقد اصطبغ الأسلوب « الفرنسى – الفلمنكى » فى كل دولة أوربية بصبغة قومية ، ففى لومبارديا حمل الطابع القوطى كما قدمت ، وشهدت بوهيميا نشاطًا تصويريًا عظيمًا متأثرة بالأسلوب « الفرنسى – الفلمنكى » فى منتصف القرن الرابع عشر حيث تزاوجت الاتجاهات الإيطالية الحديثة بالتأثيرات الجرمانية وبالطراز القوطى الأصيل ، وكانت رعاية الفن فى النمسا تتولاها الأسقفيات والأديرة أكثر من البلاطات باستثناء ڤيينا ، وإن كان الأسلوب الدولى أقل انتشارًا . وأغلب الظن أن الأسلوب « الفرنسى – الفلمنكى » قد وصل إلى النمسا وبوهيميا عبر العلاقات الوثيقة بين البلاطات ، كما ذاع فى حوض الراين لمتاخمته للأراضى الواطئة ولفرنسا على السواء . وسرعان ما حاكت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الناشئة التى غدا لها نفوذها وتأثيرها طراز بلاطات الأمراء الذى كان المركز الفنى بمدينة ديچون مصدر إشعاعه وانتشاره . وهنا فى ديچون بدأت اللوحات المصوّرة على الحوامل [أعنى اللوحات القائمة بذاتها] – مثلما كان الحال فى المدن الإيطالية – تحلّ محل المنمنمات فأخذت هى ولوحات الهياكل التى كانت تزيّن الدور والكنائس تشيع بين الناس ويتقبلونها بقبول حسن مع مستهل القرن الخامس عشر . أما فنانو الراين فقد مزجوا بين أناقة الطراز القوطى وبين مرونة ورقة « الأسلوب الهادئ » Soft style ذى التوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخوص الوديعة ، وكان أهم فنانيه من مدرسة كولونيا ، فأدّت رهافة هذا الأسلوب إلى ابتداع أعمال فنية لها رقة الأحلام . وأعقب ذلك مدرسة الواقعية الحادة التى سُميت مدرسة « الأسلوب الصارم » Hard style بزعامة كونراد ڤيتز Konrad Witz والتى تتجلى فيها المشاهد أشد ما تكون وضوحًا وإبانة .

وفى إنجلترا حيث كانت ثمة ندرة ملحوظة للّوحات المصوّرة القائمة بذاتها تسترعينا لوحة ولْتُون ذات الضلفتين[٦٣] (١٣٩٦) كأحد أكثر اللوحات المصورة إثارة للجدل والخلاف بروعتها الخارقة للعادة ، فنرى مصوّرها يُتخم سطح لوحته الخشبية بالتذهيب لتبدو فى أبهة الأيقونات البيزنطية ، كما تلفتنا عنايته البالغة والدقيقة بنقل تفاصيل الوجوه والوضعات ، ويتجلى ذوقه الإنجليزى فى رسم شخوصه على وجه بالغ الأناقة (لوحة ١٠٥) ، فنرى فوق إحدى الضلفتين الملك ريتشارد الثانى يقرّبه إلى العذراء والمسيح الطفل القديسان الشفيعان له ، ونرى فوق الضلفة اليسرى الملك راكعًا من ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد المعترف والقديس إدموند الملك الشهيد .



لوحة ١٠٤ : چاكمار ده هيسدان: مهرّج البلاط.
منمنمة فى إحدى مخطوطات دار الكتب القومية بباريس

أما فنانو الأراضى الواطئة الذين تخلّفوا قليلاً لبُعدهم عن مراكز الحضارة فهم وإن كانوا مفعمين بحيوية دافقة تشوبها بعض الخشونة ، فلم يعرفوا روائع الفنانين الفلمنكيين بفرنسا إلا من خلال بعض الأصداء التى وصلت إليهم من هناك وعبر بلاطات الأمراء فى بلادهم ، وهكذا نشأت المدارس الفنية فى جلدرلاند Gelderland ولييچ وماسترخت حيث ابتُدعت تركيبة مؤلفة من العناصر الفلمنكية وعناصر حوض الراين . وتلك هى المرحلة الأخيرة للطراز الهولندى الدولى المرهصة بفن ڤان إيك ، وفى الوقت نفسه كان فنانو المراكز الفنية التى أقامتها الطبقة الوسطى فى أوترخت وبروچ وجِنْت Ghent يستخدمون الأسلوب الفرنسى بلا حرج أو صعوبة . ومنذ نهاية القرن الرابع عشر ظهر تأثير الأسلوب « الفرنسى – الفلمنكى » فى إسپانيا ، فلقد كان إقليم قطالونيا شديد الصلة بفرنسا عن طريق تزاوج الأسر المالكة ، فضلاً عن تأثير المركز الفنى الفرنسى الموجود بأڤنيون المجاورة ، وكانت ثمة شبكة من الطرق التجارية عبر البحر المتوسط تربط برشلونه وڤالنسيا بمرسيليا وچنوا ونابلى وپاليرمو والبندقية ، نشأت معها إلى جانب العلاقات التجارية صلات فنية ، وهو ما يفسر التشابه بين تصاوير جنوب إيطاليا وإسپانيا وقتذاك . وظل « الطراز الدولى » مزدهرًا فى معظم هذه البلاد فى الوقت الذى أخذ يضمحل فيه بفرنسا حيث كان لحروب المائة عام أثرها المدمّر على فن التصوير ، ومع ذلك ارتقى « أستاذ روهان » Rohan Master بفن التصوير إلى أعلى المراتب ، فلقد استطاع أن يرمز بخطوطه الأرابيسكية[٦٤] إلى معان صوفية تباين الأساليب التكلّفية الشائعة (لوحة ١٠٦) . وكانت منزلة هذا الفنان فى تاريخ الفن القوطى الدولى تشبه منزلة الفنان إلجريكو الذى ذاع صيته فى ختام النزعة التكلّفية الباروكية إبان عصر النهضة ، فقد أضفت ومضات بصيرته عمقًا إنسانيًا بالغًا على فن كان مقصورًا على الانفعالات الدنيوية الهيّنة .



لوحة ١٠١: الإخوة لمبورج: «كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق ده برى». منمنمة شهر مايو. احتفال الدوق بعيد الربيع، ويُرى القوم وهم ممتطون جيادهم، وثمة فتيات ثلاث فى ثياب شهر مايو الخضراء. وفى خلفية الصورة تطل أبراج قصر «سِيتيه» بباريس من فوق قمم الأشجار. متحف شانتيى.



لوحة ١٠٢: الإخوة لمبورج: «كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق ده برى». منمنمة شهر أكتوبر قصر اللوڤر فى عهد شارل الخامس (القرن ١٥) وتمتد الحقول أمام القصر حيث نرى فلاحة تنثر البذور، ويمتطى فلاح جواداً يجر محراثاً. وفى الحقل البعيد المتاخم للقصر قد فرغ المزارعون من نثر البذور وحمايتها من الطيور بشبكة بيضاء، والناس يروحون ويغدون على الشاطئ.



لوحة ١٠٣: الإخوة لمبورج: «كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق ده برى». منمنمة شهر أبريل. حفل زفاف فى سهل مخضرّ أمام قصر دوردان ذى الأبراج الثمانية والذي لا يزال قائمًا إلى اليوم. ويبدو أن العروسين هما حفيدا دوق ده برى والشاعر شارل دورليان. ويتجلّى الإعجاز فى هذه المنمنمة فيما تنطوى عليه من تكوين فنى رقيق وانسياب فى رسم الشخوص وبذخ فى أناقة الثياب. متحف شانتيى.

ويرجع سبب انبثاق هذا الطراز الفني من فرنسا إلى بقية أنحاء أوربا إلى أن فرنسا وبرجنديا تقعان على الطريق التى يعبر بهما إلى أهم مركزين اقتصاديين فى أوربا وهما شمال إيطاليا والأراضى الواطئة . وعلى حين كانت فرنسا تتمتع بالتفوق الفكرى لأنها كانت تضم جامعة باريس العلمانية ، كانت برجنديا تمثل نموذجًا لحضارة فرنسية ـ فلمنكية أفادت الكثير من الروح التجريبية للطبقة الوسطى الهولندية . ونتيجة لكون الحضارة الفرنسية ـ الفلمنكية حضارة مختلطة فقد أصبح ميسورًا أن يتقبلها كل من اللاتين والجرمان ، فعلى حين أعجب اللاتين بأسلوبها التكلفى الأنيق الذى طوّع الطبيعة ، أعجب الجرمان بواقعيتها وروحها الصوفية ، هذا إلى أن كلا من فرنسا وبرجنديا كان لها بلاطها الملكى الوقور .

وبهذا كان المجتمع الأرستقراطى الأوربى فى نهاية القرن الرابع عشر أسرة دولية واحدة لها فروع فى شتى أنحاء القارة ، كما دخل الفنانون الذين تحرّر معظمهم من قيود النقابات المهنية فى خدمة الأمراء يتنقّلون فى سائر أرجاء أوربا من بلاط إلى آخر ، ومن هنا كان من المحتم أن تفضى هذه العوامل إلى فـن موحَّد متجانس . وهكذا قدّمت فرنسا التى انبعثت منها العمارة القوطية وآداب بروڤنسا Provencal بلغة [لانج دوك Langue d'Oc] وموسيقى « الفن الجديد »* Ars Nova على أيدى فيليب دى ڤيترى وجيوم ده ماشو إلى « عصر الفروسية » فنًا طال التشوّق إليه هو « فن تصوير البلاط » . ومع اضمحلال عصر الفروسية فى نهاية القرن الرابع عشر ، بدأت طبقة الفروسية تنظر نظرة نافذة ناقدة لأسلوب الحياة الذى كانت تنتهجه ، وبعد أن اطمأنت شيئًا من الاطمئنان نزلت إلى الطبقة الوسطى وتحالفت معها درءًا لنشوب الثورات فى أوربا ، لكنها مع ذلك لم يهدأ لها بال إزاء الضغوط الاقتصادية والاجتماعية الجديدة . وعلى الرغم من كافة هذه الاعتبارات التى تهدّد كيانها ظلت سادرة فى تقاليدها وأهوائها وعاداتها ، منجذبة إلى الخيال فى مجالات الشعر والتصوير والموسيقى التى استخدمتها للإعلاء من شأن أسلوب حياة الفروسية . وما لبثت پوليفونية « الفن الجديد » الموسيقى – إلى جوار التصوير – التى برع فيها جيوم ده ماشو أن غدت أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه ، وسرعان ما ظهرت إثرها القصائد الشعرية المتكلفة هى الأخرى . وهكذا عبّر الشاعر والموسيقى والمصوّر بما يبدعون عن رغبات النبلاء والفرسان وميولهم ، كما عبّروا عن أحلام سيدات القصور اللاتى شببن على قصص شعراء التروڤير المتجوّلين(٦٥) فى شمال فرنسا بلغة لانج دوى [Langue d'oil والتى غدت نواة للغة الفرنسية الحديثة] والتى كانت تعرض للعشق الرفيع ولأساطير البطولة والفروسية ، فلا تقع عيونهن إلا على ما تتيحه لهن تلك الإطلالة من بروجهن الشاهقة . وقد يكون من العسر بمكان اليوم تقويم ما كان لنساء القصور من أثر فى مجتمع العصور الوسطى وفى أخيلة الرجال وعواطفهم ومثلهم العليا ، لا سيما فيما يتصل بطبقة النبلاء ، فكانت المرأة هى التى تتولى تنشئة الصِّبية حتى يبلغوا سن الحُلُم . ومنذ القرن الحادى عشر كان ثلاثة أرباع الشعر الدنيوى والموسيقى تؤلَّف من أجل النساء ، وإذا بالتصوير أيضًا يلحق بهما فى هذا المجال . كذلك شاع الميل نحوالشعر الرعوى والتغنّى بالبساطة الريفية المترعة بالثراء المترف وبلمسة متوارية من الإثارة الجنسية ،



لوحة ١٠٥: لوحة ولتون ذات الضلفتين: الملك ريتشارد الثاني يقرّبه إلى العذراء القديسان الشفيعان. ناشونال جاليري بلندن.

* انظر : « الزمن ونسيج النغم . من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا » لصاحب هذه الدراسة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية ١٩٩٦ .



لوحة ١٠٦ : أستاذ روهان. المسيح حَكَمًا يوم الدينونة (المسيح الديان) «كتاب ساعات روهان». دار الكتب القومية بباريس.

وهو ما يجعل ثمة تشابها بين مجتمع القرن الرابع عشر وفنه من ناحية ومجتمع طراز الروكوكو الفنى خلال القرن الثامن عشر من ناحية أخرى . غير أن هذا لم يكن وجه التشابه الوحيد ، فكلاهما خضع لأنواع مختلفة من سحر التكلّف والاصطناع ، منها الالتزام بالأسلوب المتحذلق الذى يتفق ومزاج الناس وقتذاك ، فعادة ما تأخذ النزعة التكلّفية مكان الصدارة فى فنون مجتمع الصفوة الذى غالبًا ما يمتد به العمر فى أوقات الأزمات الروحية . والنزعة التكلفية تواجه النزعة الطبيعية لكنها لا تباينها مذهبًا فنيًا ، فهى متكلّفة لأنها ليست طبيعية ، وهى على الرغم من تكلفها لا تعرض فى مضمونها لحقائق النفس الذاتية ولا لأحداث العالم الخارجى ، ومن ثم كان تكلّفها هو فى أسلوب الأداء أكثر منه فى اختيار الموضوع المطروق . على هذا النحو استخدم أصحاب النزعة التكلّفية خلال القرن الثامن عشر — كما سنرى — كل مبتكرات عصرهم من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد مستقاة من الحياة اليومية وصور للحيوانات وإضاءة صناعية ، مواكبين بدورهم مصوّرى المنمنمات الفرنسية ـ الفلمنكية الذين صوّروا هم الآخرون النبلاء والفلاحين والريف والحيوانات وأدوات الحياة اليومية ، كما صوّروا لأول مرة المشاهد الليلية . ولا نزاع أيضًا فى أن العناصر الواقعية التى انطوى عليها الأسلوب الدولى كانت البشير بواقعية ڤان إيك . وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب لذاته يتبيّن لنا أنه النقيض التام للفن الساعى إلى محاكاة المشاهد بطريقة موضوعية ، وأن هدفه الحقيقى إسباغ رؤية سحرية على العالم المصوَّر ، وإن بذل الفنان جهده كى يجعلها تبدو طبيعية باستخدام ما يقع عليه الحسّ من محسوسات ، فكما يمكن للحلم أن يثير رعبنا ، يستطيع أيضًا أن يطلّ بنا على مباهج حياة واقعية سما بها الفنان إلى مستوى مثالى يُكسبها كمالاً مغرقًا فى الخيال . وفى مثل هذا النوع من الصور — كما هو الحال فى الأحلام — نشهد النبلاء والأمراء بأكمامهم السابغة المطرّزة والفلاحين بسراويلهم القصيرة الخشنة ، كما نشهد الثياب الباذخة المقصّبة والجياد والثيران والآلات الزراعية مصوّرةً بدقة شديدة فتبدو كأنها غريبة عن العالم الواقعى .

على أن الطراز الدولى لم يقف عند التصوير وفنون القول والموسيقى فحسب بل جاوزها إلى الحفر على العاج فشكّل تلك التماثيل الصغيرة للشخصيات المقدسة التى كانت تلقى رواجًا بين المتديّنين ، كما أضاف إليها نقوشًا فوق الصناديق والعلب والأمشاط والسروج تشكّل مشاهد غرامية وبطولية . كذلك التفت فنانو النسجيات المرسّمة إلى إعداد نسجيات كبيرة الحجم كى تبعث الدفء فى الجدران الرطبة بقلاع الشمال وقصوره ، فنرى فى هذه اللوحات المنسوجة من الصوف الأمراء يخطون فوق دروب مغطاة بالزهور ، كما نشهد تجسيدًا للأساطير الشائعة وقصص الحب الذائعة وقتذاك . ومن بين الصيغ الزخرفية التى زيّنت بعض هذه النسجيات « صيغة الزهرات الألف » Millefiori التى تنتثر وتشيع فى أرجاء الخلفيات متألقة بنَوَرها المختلف الألوان ، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشرق الأدنى بعد عودتهم من الحروب الصليبية ، وكذا ظهرت فوق هذه النسجيات صورة « الحسناء » إلى جوار اليونيكورن Unicorn [الليكورن] أو وحيد القرن ، وهو حيوان أسطورى غاية فى الجمال والرشاقة جسمه جسم فرس أنثى وفى منتصف جبينه قرن . وكان لهذا الحيوان الأسطورى قوة يُطهّر بها كل ما يمسّه ولا يقوى على الإمساك به إلا العذراء ، ومن ثم اتخذ رمزًا للعفة والطهارة ولبتولة السيدة مريم (لوحة ١٠٧) .

هكذا كانت تلك المنمنمات التى ابتدعها پول لمبورج وأخواه وكذا بعض لوحات المصور پيزانللو هى ذروة النتاج الفنى الإقطاعى القوطى الذى جمع بين نهجى الشعبين اللاتينى والچرمانى ، وبقيت جميعها إلى اليوم لها سحرها الذى لا ينقطع ، بصفائها الذى يحاكى صفاء الجواهر ، وبترقيناتها المذهّبة ، وبما بين خطوطها من انسجام وتوافق ، وبطبيعتها الحالمة الوادعة . غير أن هذه الومضة الفنية كانت النهاية للإبداع الفنى للحضارة القوطية جمعاء قبل أن تأتى عليها حضارة عصر النهضة ، ومع هذا ظلت تلك التصاوير تشير إلى حضارة عصر ولىّ جاءت فى إثرها حضارة أخرى .

وما كاد القرن الخامس عشر يهلّ حتى دخل الفن القوطى مرحلته الأخيرة ، وكان — كما هى العادة — أن صحب اضمحلال الطراز القوطى مغالاةٌ فى استخدام أكثر أشكاله تطرّفًا . وفى أواخر هذا العصر لم تعد فرنسا محطّ الفن القوطى ، بعد انفلات حبل الالتزام الذى كان يستملى من العقل والمنطق شيئًا فشيئًا أمام قوى الحياة الكامنة فإذا هى تنطلق من عقالها وقد كان من مظاهرها الإسراف فى الزخارف النباتية دون قيد ، كما اندفعت النزعات القومية على هواها .

ومع مرور الأيام انطلقت عقلانية اللاهوت السكولائية من صرامة نمطها نحو الوجدانية الدافئة ، فأخذ القديس برنار شأنه شأن القديس فرنسيس الأسيزى يرشد الناس إلى أن التقرب إلى الله يكون عبر الوجْدان لا العقل ، وهو ما أوحى إلى الفن بأن ينزل إلى حياة الناس وواقعهم لا يستملى مما يوحى به العقل ولكن يستملى مما تقع عليه العين ، فإذا هو ينطلق انطلاقة واسعة فى تصوير ما هو محيط به من الخلق على ما هو عليه فى واقعيته وماديته . فعلى حين كانت التصاوير مع القرن الثالث عشر تتحرّج على سبيل المثال من الجمع بين عاشقين فتصوّر أحدهما فى طرف وثانيهما فى الطرف الآخر من الصورة وهما يتناجيان على البُعد (لوحة ١٠٨ أ ، ب ، ج ، د) ، نرى مجالس العشق فى القرن الرابع عشر وقد جمعت بين العاشقين والمعشوقات فى تدان وتلاصق مع مسحة من الاستحياء التى كانت باقية من منهج العقلانية . وإذا طالعنا صور القرن الخامس عشر نرى فيها غلبة الحسّية والواقعية على العقلانية غلبة أشدّ وأعمّ ، فإذا نحن نرى العاشقين والعاشقات وقد جمعت بينهم الألفة الوثيقة فلا استحياء ولا حياء . ثم انصرمت حقبة فإذا الفنانون بعدها يصوّرون العشاق وسط الخمائل علانية لا خفْية . وفى الوقت نفسه جعل مصوّرو الأراضى الواطئة من الحب العذرى حبًا ماديًا فإذا هم يجمعون بين كهل غنى وفتاة مراهقة طمعًا فى المال لا استجابة للحب. ، فنرى الفنان الهولندى پيتروس كريستوس Petrus Christus (١٤١٠ — ١٤٧٢) يُبرز المادية بأقصى مقوماتها فى لوحته المعروفة باسم « القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمى زواج لعروسين » التى رسمها عام ١٤٤٩ بتكليف من نقابة الصيّاغ والمحفوظة بمتحف المتروپوليتان بنيويورك (لوحة ١٠٩) . وليست لهذه الصورة ما يشابهها فى الفن تأثرًا بالتجارة والاهتمام بالقيمة المادية للأشياء مما أفضى بالفنانين إلى أن يعنوا بالتصاوير المادية ، فإذا النظر لا ينفر من هذه الصور ومثيلاتها .



أ



ب



جـ



د

لوحة ١٠٨ : تصاوير العشاق.



لوحة ١١٠: نونيو جونسالڤيس. تفصيل من لوحة القديس ڤانسان المتعددة الضلفات. متحف الفنون القديمة بلشبونة



لوحة ١٠٩: بيتروس كريستوس. القديس إيجيليوس يزن خاتمَيْ زواج العروسين. مجموعة خاصة بنيويورك



لوحة ١٠٧ : الحسناء والليكورن. نسجية مرسّمة. متحف كلوني بباريس

هكذا كان عصر النهضة إذن ردّ فعل للعصر الوسيط ، وفى الحق إنه لم يكن ثمة فاصل بينهما بل كان هذا أقرب ما يكون إلى التحول والانتقال . ومن هنا كان من الاستحالة بمكان أن نحدّد لهذا التحول وذلك الانتقال تاريخًا بعينه ، فلقد كان عصر النهضة يختلف باختلاف بدايته من إقليم إلى آخر ، فقد يكون بدأ فى مدينة على حين كانت جارتها من المدن الأخرى غارقة فى العصر الوسيط .

وقد كان النموذج الذى قدمه فن النحت الفرنسى هو المؤثر أكثر فى المثّالين الإيطاليين سواء فى ذلك مثّالو إقليم لومبارديا فى القرن الثالث عشر أو مثّالو بيزا فى القرن الرابع عشر الذين كانوا الروّاد الأوائل لفن النحت فى عصر النهضة . ووضعا للأمور فى نصابها نستطيع القول بأن إبداع الأشكال المستوحاة من العالم الواقعى كان أولاً من ابتداع الفنانين القوطيين ، وكان العبء الذى حملته النهضة الإيطالية هو الامتداد بهذا الاتجاه إلى غايته ، لانتهاجها فن العصر الكلاسيكى أو بمعنى آخر لرجوعها إلى المصادر الأساسية الحقة لفن النحت . ولقد كان لفن النحت فى العصور الوسطى تأثيره العظيم على فن التصوير فى القرن الخامس عشر إذ منحه الإحساس بالكتلة ، كما أضاف الاهتداء إلى تقنية التصوير بالزيت فى منتصف القرن نفسه صلة أخرى بين التصوير والنحت ، إذ عن طريق المغالاة فى المحاكاة فى فن التصوير غدت الأشكال الصلبة والأجسام الآدمية وكأنها محفورة فى الحجر الصلد أو المعدن المسبوك ، وهذا لما يملكه فن التصوير من القدرة على الإيهام والخداع البصرى ، فذاع هذا الأسلوب الذى أخذ صفته النحتية من تجسيمه فى مساحات رحبة ، وكذا من قيمته اللمسية فى كافة أنحاء أوربا ، على نحو ما نشهد فى أعمال الفنان البرتغالى نونيو جُونسالْڤيس Nuno Goncalves (لوحة ١١٠) .

الفصل الرابع

أسلوب النهضة الإيطالية فى فلورنسا

على حين مضى شمال أوربا فى مسيرته المتأنية مترسّمًا الأساليب الرومانسكية والقوطية ، نهجت إيطاليا نهجًا آخر إذ اختلفت فنون التصوير والنحت والعمارة القوطية فيها اختلافًا جوهريًا عن مثيلاتها فى شمال أوربا ، فنجدها قد صُمّمت أكثر من غيرها كى تتواءم مع نسب الإنسان ، كما نراها أقل غموضًا وإثارة للرعب والرهبة . ومع أن سمات الفن والفكر القوطى المتداولين فى إيطاليا كانت ترهص بالكثير من روح عصر النهضة إلا أنه كانت أيضًا ثمة مصادر أخرى تعود إلى ماض أبعد مدى ، فأطلال الآثار الإغريقية والرومانية ما برحت منتشرة قائمة فى طول البلاد وعرضها رغم الغزاة الجرمانيين الذين استقر بهم المقام هناك فترة فإذا هم يضيفون بمرور الزمن طاقتهم الدافقة إلى طاقة المواطنين الإيطاليين . هذا إلى أن إيطاليا لم تقطع صلتها قط بحضارات البحر المتوسط وعلى الأخص الحضارتين الإسلامية والبيزنطية ، فلم يكفّ التجار عن جلب التحف الفنية بل واصطحاب الفنانين من محارف الشرق . ومن كافة هذه الصلات بالفنون الرفيعة ترعرع عصر النهضة خلال القرن الخامس عشر واكتمل .

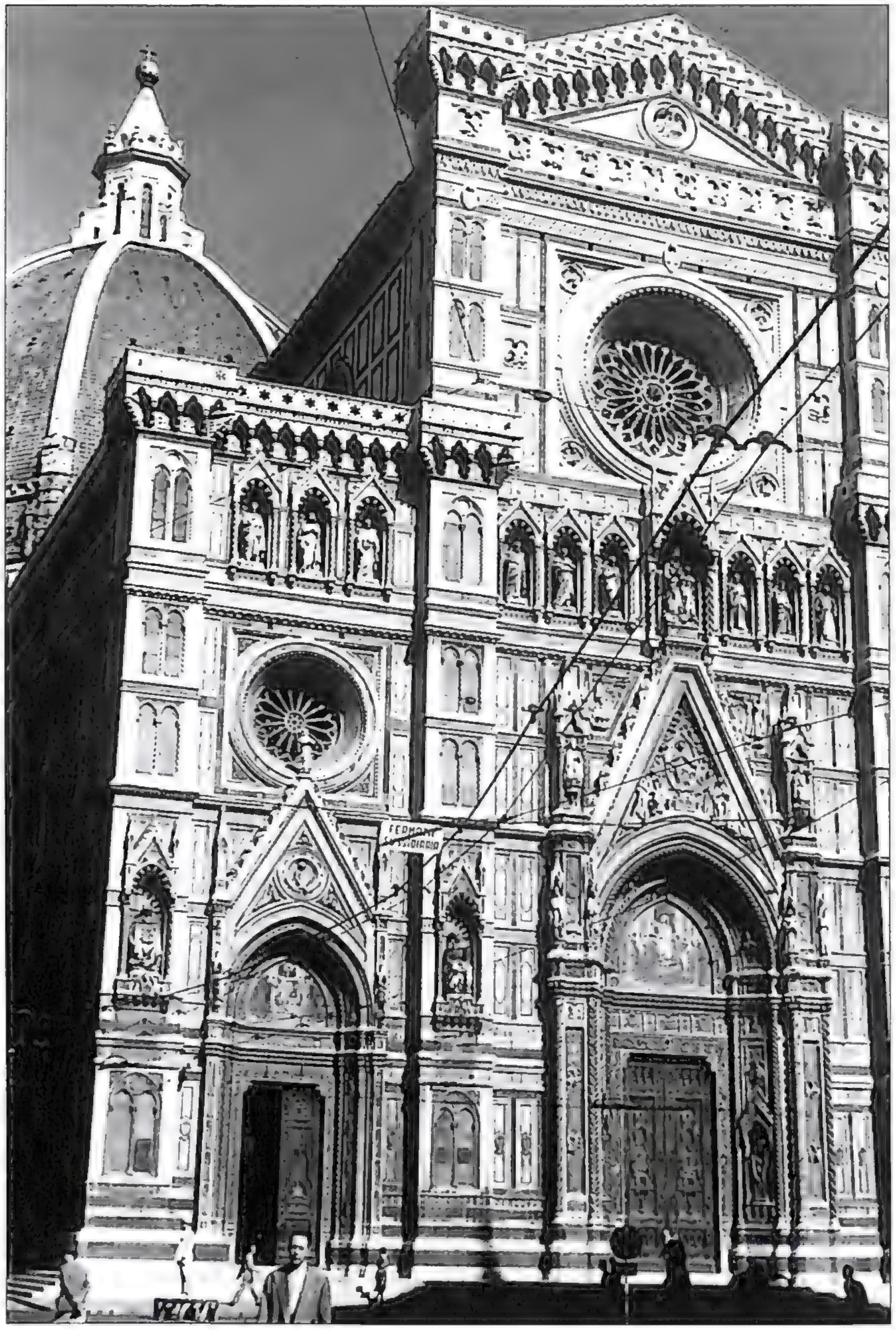
ومعنى كلمة « الرينيسانس » Renaissance المتداولة هو البعث أو الإحياء ، وكانت جذور فكرة الإحياء بإيطاليا قد تأصّلت منذ عهد چوتو ، فعندما كان أفراد الشعب يُزْجون المديح لشاعر أو فنان ما وصفوا عمله بأنه عظيم عظمة القدامى ، وبهذا الوصف نُعت چوتوالذى قاد حركة الإحياء أستاذًا لجيله ، وهو ما يعنى أن فن هذا الرجل قد بلغ من الروعة والجمال ما بلغه فن العباقرة الذين جاء ذكرهم فيما رواه كتّاب روما واليونان الكلاسيكيون . وشيوع هذه الفكرة فى إيطاليا بالذات لا يثير الدهشة ، فلم ينس الإيطاليون أن بلادهم فى الماضى البعيد وروما عاصمتها كانت مركز العالم المتحضر ، وأن قوتها قد اضمحلت منذ أغارت القبائل الجرمانية من القوط والواندال على بلادهم مفكّكة أوصال الإمبراطورية الرومانية ،ومن ثم كانت فكرة « البعث » مرتبطة أشد الارتباط فى أذهان الإيطاليين بفكرة « إحياء » مجد روما القديم . وكانت الفترة بين العهد الكلاسيكى الذى يتطلعون إليه بإعجاب وزُهُوٍ وبين عهد الإحياء الجديد الذى يتطلّعون إليه بمثابة فاصل مظلم كئيب ، ومن هنا كانت فكرة البعث أو الإحياء هى المصدر الذى انبثقت عنه الفكرة التى تذهب إلى أن الفترة التى بينهما هى عصر وسيط . وإذ أنحى الإيطاليون باللائمة على القوط لقضائهم على الامبراطورية الرومانية بدأوا يصفون فن تلك الآونة بأنه فن قوطى ، يعنون بذلك أنه فن بربرى ، على نحو ما يتحدث الأوربيون عن « الواندال » إذا قصدوا التعبير عن شهوة تدمير كافة عناصر الجمال فى الحياة . وفى الحق إن هذا الزعم من جانب الإيطاليين ليس له ما يبرّره ، فثمة سبعمائة عام تفصل بين زحف القوط وبين ظهور الفن الذى ندعوه الآن الفن القوطى . فلقد استعاد الفن مركزه بعد ظلام العصور الوسطى رويدًا رويدًا ، ولعل مردّعدم إحساس الإيطاليين بهذا النمو التدريجى – مثلما أحسّ به أهل الشمال الأوربى – هو أنهم تخلّفوا بعض الشئ خلال فترة من العصور إلى أن برزت أعمال چوتو المتألقة بوصفها ابتكارًا عظيمًا وبعثًا لكل ما هو نبيل وجليل فى الفن .

وقد تركّزت النهضة الحقيقية – التى كانت لقاءً غير مألوف بين العبقرية والطاقة والظروف – حول مدينة فلورنسا التوسكانية بإيطاليا ، وحول مدينتين من المدن التجارية لا تقلاّن ثراء ولهما باع طويل فى الإقدام والمغامرة هما بروج وجنْت بإقليم الفلاندر . وهنا ولأول مرة منذ عصر أثينا الذهبى أثبت الفنانون والساسة والعلماءِ مجتمعين أنه ما خلى زمنٌ من الأزمان من عجيبة من العجائب ، لكن أعجب العجائب كلها هو الإنسان ، فإذا كل فنان يتابع اهتماماته الخاصة فيدرس التشريح وقواعد المنظور وعلوم اللون والبصريات والهندسة ومعايير الأوزان والمقاييس . ومع ازدهار المعرفة شاعت الصور المثالية المبتكرة للإنسان الذى كان رمزًا للجسارة والإقدام والهيمنة على ما عداه . وخلال قرن كامل ظهرت موجة من الفنانين اللامعين استحدثوا إيقونوغرافية[٥٤] جديدة يزهو بها عصر النهضة ويختال .

العمارة الفلورنسية
برونليسكى ١٣٧٧ ـ ١٤٤٦

قلما اكتحلت عيون ربّات الفن بمثل ذلك الحشد الهائل من الفنانين والأدباء والموسيقيين الذين اجتمعوا فى فلورنسا خلال الأسبوع الأخير من شهر مارس عام ١٤٣٦ لتدشين كاتدرائية مدينة فلورنسا (لوحات ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ و ١١٦) ، وكان الفضل فى ذلك يعود إلى المهندس الفنان « برونليسكى » Brunelleschi الذى توّج بعبقريته المعمارية بناء الكاتدرائية التى بُدئ فى إنشائها فى أواخر القرن الثالث عشر بقبة ضخمة هائلة . واعتاد برونليسكى حين كان يُناط به وضع تصميم كنيسة أو مبنى أن يطّرح الطراز التقليدى اطراحًا تامًا محاولاً إحياء عظمة الرومان السالفة ، حتى قيل إنه رحل إلى روما ومضى يقيس أطلال المعابد والقصور القديمة مسجّلا عجالات تخطيطية لأشكالها وزخارفها . دون أن يدور بخلده على الإطلاق محاكاة تلك المبانى القديمة تمامًا ، وإنما كان مرماه أن يبتكر طريقة جديدة للبناء يمكن معها استخدام أشكال العمارة الكلاسيكية بحرية تتيح له إبداع نماذج جمالية متناسقة . ولعل أهم أثر عُرف له أن المعماريين من بعده ظلوا يترسّمون خطاه فى العالم أجمع لأعوام خمسمائة ، وظل هذا الأثر قائما إلى ما يقرب من عقود أربعة مضت حين أخذ بعض المعماريين المعاصرين يناقشون أفكار برونليسكى ثائرين على تقاليد عصر النهضة المعمارية مثلما ثار هو نفسه على التقاليد القوطية . ولم يكن برونليسكى مبتدع عمارة عصر النهضة فحسب ، فالعالم مدين له أيضًا باكتشاف ظل يسيطر على ميدان الفن قرونًا طويلة هو « المنظور » ، فقد رأينا الإغريق قبلُ لا يعنون كثيرا بتطبيق قواعد التضاؤل النسبى ، وأن المصورين المتأغرقين الذين برعوا فى الإيحاء بالعمق لم يدركوا القوانين الرياضية التى بها تتضاءل الأشكال كلما تراجعت نحو العمق ، فجاء برونليسكى ليزوّد الفنانين بالوسائل الرياضية لحل هذه المشكلة .

وفى هذا اليوم المشهود من عام ١٤٣٦ كان الفنان « جيبرتى » قد فرغ بدوره من حفر نقوش البوابة البرونزية الشمالية لمبنى « المعمودية » وعكف على إنهاء البوابة الشرقية التى ما كاد يشهدها الفنان ميكلانچلو حتى أطراها بقوله « إنها جديرة بأن تكون أبوابًا لجنة الفردوس » . وقد تردّد على محرفه العديد من الفنانين الذين تعاونوا معه مثل المهندس المعمارى ميكلتزو والمثّال دوناتللّو والمصوّر پاولو أوتشيللو والمصور بينوتزو جوتزولى . وكان دوناتللّو قد قبض لتوه أجره عن نحت التماثيل التى شغلت الكوى فى كل من مبنى الكاتدرائية وبرجها الذى أطلق عليه على سبيل التقدير « برج چوتو » . وكان چوتو بوصفه كبير المهندسين المعماريين منذ عام ١٣٣٤ قد أشرف على بناء الكنيسة ، كما صمم برج الأجراس البديع الذى يشمخ إلى يمينها ورصّعه بأشكال هندسية من الرخام الملون . وعلى الرغم من أن هذا التصميم قد لحقه التعديل بعد وفاته إلا أنه ما يزال يحمل اسمه حتى الآن ، وأغلب الظن أن بعض النقوش البارزة فى مستوى الطابق الأول من إنجازه ، وأن يكون البعض الآخر قد اضطلع به أندريا پيزانو وفقًا لتصميم چوتو .



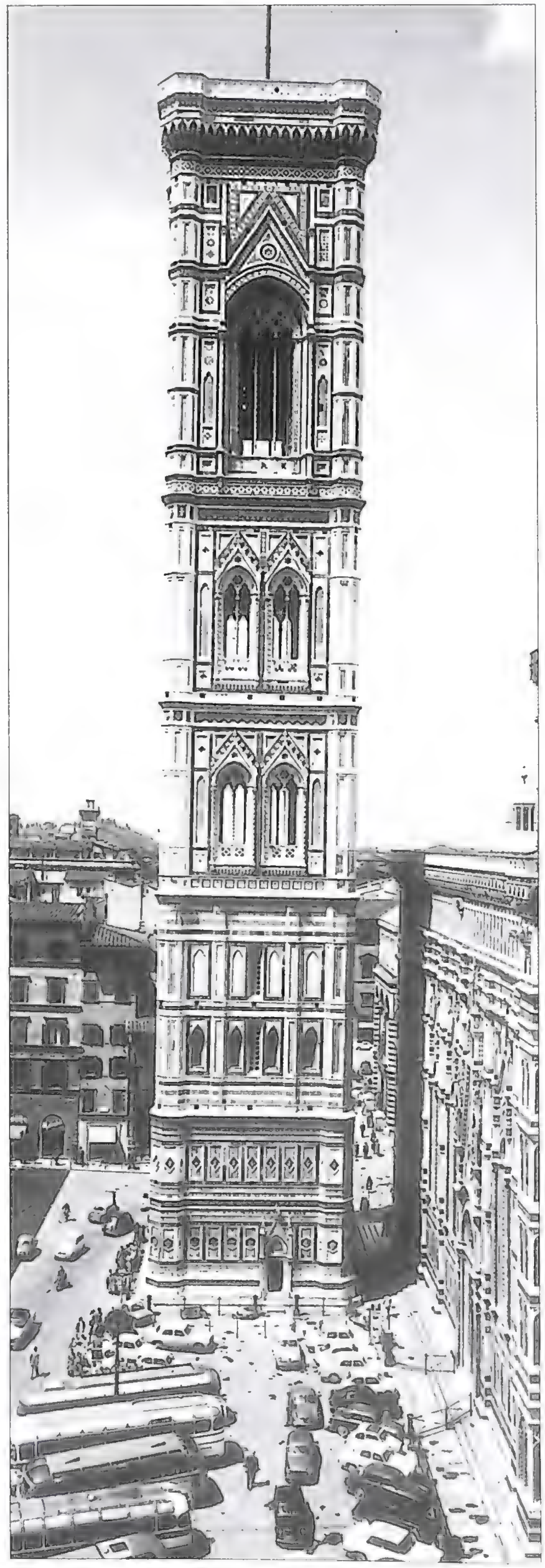
لوحة ١١١ : واجهة كنيسة الدومو بفلورنسا



لوحة ١١٢ : كنيسة الدومو بفلورنسا



لوحة ١١٤ : المعمودية وبرج الأجراس. كنيسة الدومو بفلورنسا



لوحة ١١٥ : برج الأجراس «برج چوتو»



لوحة ١١٦ : المعمودية. معمودية كنيسة الدومو بفلورنسا



لوحة ١١٣ : قبة كنيسة الدومو بفلورنسا

وكان البابا أوچين الرابع قد اتخذ من فلورنسا مقرًا مؤقتا له بعد الثورة التى نشبت ضد كنيسة روما عام ١٤٣٤ ، فشارك في الاحتفالات الدينية التى صاحبت تدشين الكاتدرائية ، ودفعته هذه الإقامة التى اضطر إليها هو ومستشاروه إلى الوقوع تحت تأثير جماعة المذهب « الإنسانى » الفلورنسية ، فإذا التقاء هذه العقول يتمخّض عن أنضج الثمار ، وإذا نتائجه الفكرية والفنية يُقدَّر لها أن تصبح بعيدة الأثر على مدى الزمن . وضمّت هذه الجماعة فيمن ضمّت العلامة اللامع المتعدد المواهب ليون باتستا ألبرتى الذى كان قد فرغ لتوّه من بحثه القيّم « عن التصوير » الذى أهداه إلى المهندس المعمارى برونليسكى ، على حين قُدّر لكتابه الأخير « عن العمارة » أن يغدو من بين أعظم المؤلفات التى كان لها أعمق الأثر على الفكر المعاصر فى زمانه والأزمان التالية . وأخذت فرقة المنشدين البابوية على عاتقها تقديم الموسيقى والتراتيل الدينية المناسبة ، وكانت تضم بين أفرادها أعظم الموسيقيين آنذاك وهو جيوم دوفاى الذى ألّف الموتيت[٦٦] التذكارى الخاص بتلك المناسبة التاريخية ، فاصطف مواطنو تلك المدينة التوسكانية الثريّة الرافلة فى الرخاء لمشاهدة الموكب الفخم الجليل ، وتزاحموا بالمناكب وهم يشقّون طريقهم صوب المجاز الأوسط للكاتدرائية مرتدين حللهم الزاهية الألوان . ونحن إذا قارنّا مستوى الحياة فى هذا الإقليم بغيره من دول الشمال ، ألفيناه قد بلغ غايته من الرفعة والازدهار ، ففى الوقت الذى كان الإقطاعيون من الطبقة الأرستقراطية فى الشمال يقطنون حصونهم الرطبة الشبيهة بالقلاع كان علْية القوم من الأسر الفلورنسية يقيمون فى دور منيفة ذات طراز يحسدهم عليها الأباطرة والملوك . وانتظمت الطبقة العاملة فى نقابات مهنية وتجارية متعددة تأتى فى طليعتها نقابة عمال نسج وصباغة الصوف والحرير ، تلك الصناعة التى اشتهرت بها فلورنسا ، تليها فى الأهمية الحرف المتصلة بالحفر على المعادن وكريم الأحجار ، حتى يصل سُلّم التدرج تنازليًا إلى نقابات القصّابين والخبّازين . وكان رؤساء النقابات الرئيسية هم أصحاب النفوذ فى المدينة ، يُختار من بينهم أعضاء مجلس « السنيُوريا » أى السيادة ، ومن بين هؤلاء نشأت الأسر الغنية المشتغلة بالتجارة والأعمال المصرَفية . وأشهر هذه الأسر وأقواها نفوذًا كانت أسرة مديتشى التى تزعّمها وقتذاك كوزيمودى مديتشى الذى سيطر على دفّة الحكم بحنكته السياسية وبراعته فى المضاربة بثروته الطائلة . ولم يحاول كوزيمو قط أن يتخذ لنفسه لقبًا خاصًا أو يخلع على شخصه مظاهر السلطان البرّاقة ، إذ كان من الدهاء والفطنة بحيث أدرك الشغف العميق لمواطنيه بالمساواة ، فقنع بمنصب القائد السياسى ، يحكم من وراء ستار بمعاونة النقابات المهنية التى كانت تدرك بذكاء هى الأخرى أن الحكومة المستقرة ذات العلاقات الودّية السّوية مع جيرانها هى أفضل السبل للحفاظ على كيانها المادى والسياسى فى إطار من الرخاء والتقدم . وكان أعضاء أسرة مديتشى هم أيضًا ممثّلى البابا المصرفييّن الذين يتلقّون ما يوهب للكنيسة من إنجلترا وفرنسا والفلاندر محتفظين بها ودائع للبابا ، وكانوا يقرضون المال بفوائد خيالية لحكام الدول الأجنبية عن طريق مكاتبهم الفرعية بلندن وليون وأنفرس ، ومن هذه الدخول البابوية كانوا يبتاعون الصوف الإنجليزى ينقلونه بالسفن إلى فلورنسا حيث يجرى نسجه أقمشة فاخرة يصدّرونها فيجنون منها ربحًا وفيرًا جعل « الفلورين » سيّد العملات فى أوروبا .

وفى الحق إن ما عُزى إلى كوزيمو من تشجيع للإنجازات الفنية كان يفوق الوصف إذ هو رجل معروف عنه إنكفاؤه على الأنشطة المالية ، لكنه كان تلميذًا مُجدًا لأفلاطون ، أسّس الأكاديمية الأفلاطونية الحديثة التى غدا لها تأثير فكرى عميق ، كما عهد إلى الفنانين من مختلف أنحاء أوربا – حيث امتدت ثروته ونفوذه – بإنجاز الأعمال الفنية ، وشيّد بفلورنسا مكتبة تضم مخطوطات نادرة يؤمّها أدباؤها وعلماؤها يطالعون ويتدارسون ويناقشون ويترجمون . وبفضل سخائه أمكن لطائفة من جماعة الدومينيكان اتخاذ دير القديس مرقص بفلورنسا مقرًا لهم ، فأمر بإعادة بنائه لصالحهم على يد مهندسه الخاص ميكلتزو ، وكان من بين هؤلاء الرهبان الفنان المصوّر فرا أنچيليكو أى « الأخ الملاك » وهو الاسم الذى أطلقه عليه رفاقه لصلاحه وتقواه ، فعهد إليه كوزيمو بتزيين جدران الدير بتصاويره الجدارية الشهيرة . وعلى الرغم من أن أعظم مصوّرى ذلك العصر – وهو الفنان مازاتشيو – كان قد قضى نحبه منذ سنوات ست إلا أن غيره من أمثال فيليبوليپى أستاذ المصوّر بوتتشللى كانوا ماضين فى ركاب كوزيمو ملبّين لطلباته . وقد استجاب كوزيمو لنصيحة الفنان دوناتللّو فانبرى يجمع التماثيل الأثرية القديمة ويصفّها فى حديقة دير القديس مرقص . وبتشجيعه النحاتين المبتدئين على العمل بهذا الدير يكون كوزيمو قد أنشأ أول أكاديمية للفن منذ العهد الكلاسيكى القديم ، فلا غرابة إذا ما أجمع مجلس السنيوريا بعد وفاته عام ١٩٦٤ على منحه لقب « أبو الوطن » Pater Patriae (لوحة ١١٧) .

كانت الأنظار والقلوب تتجه فى ذلك اليوم المشهود من شهر مارس إلى القبة الجديدة الشاهقة التى تهيمن على المدينة خالعة عليها سمتها المميزة ، وكان برونليسكى قد أشرف على تشييدها منذ ستة عشر عامًا إثر عودته من رحلته إلى روما لدراسة مبنى الپانثيون والآثار الرومانية القديمة . وقد بنى القبة فوق فراغ مثمّن الشكل يبلغ قطره اثنين وأربعين مترًا على وجه التقريب ، وترتفع قاعدة هذه القبة أربعة وخمسين مترًا فوق مستوى سطح الأرض . وبجسارة منقطعة النظير دفع برونليسكى بثمانية ضلوع من زوايا المثمن الساند ثلاثين مترًا لأعلى ، والتقت هذه الضلوع عند قاعدة صف النوافذ المشعّة[٣١] ، ثم أضاف ضلعين ثانويين مدفونين فى البناء بين كل ضلعين رئيسيين ليصبح عدد الأضلاع أربعة وعشرين ضلعًا . وبعد أن عزّزها بدعامات ومشابك حديدية عند النقط الحساسة أدى هذا النظام الإنشائى دور الدعامة اللازمة لحمل الأجزاء المبنية بالطوب والحجر فى القشرتين الداخلية والخارجية للقبة . وإذ كان هذا الإنشاء فى حقيقته قبوًا قوطيًا مثمّن الجوانب ، إلا أن إخفاء العناصر الوظيفية ثم العناية بالتصميم الخارجى كان هذا وذاك مما عزاه إلى طراز عصر النهضة ، وهكذا استخدم برونليسكى مبادئ عمارة العصور الوسطى مع احتفاظه بالمظهر الخارجى للطراز الكلاسيكى الرصين الوقور .

وبدأ الحفل الدينى البابوى لتدشين الكنيسة بعد أن أسبغ البابا بركته على وردة من الذهب صاغها أمهر صياغ فلورنسا لتقديمها فى هذه المناسبة إلى مريم العذراء بوصفها « ملكة السموات » وجاء فى الإهداء أنها موقوفة على « سانتا ماريا دلْ فيورى » أى مريم الزهراء . وما أروعها من إشارة تتفق وتلك المناسبة الخالدة ، فلقد اشتقت المدينة اسمها



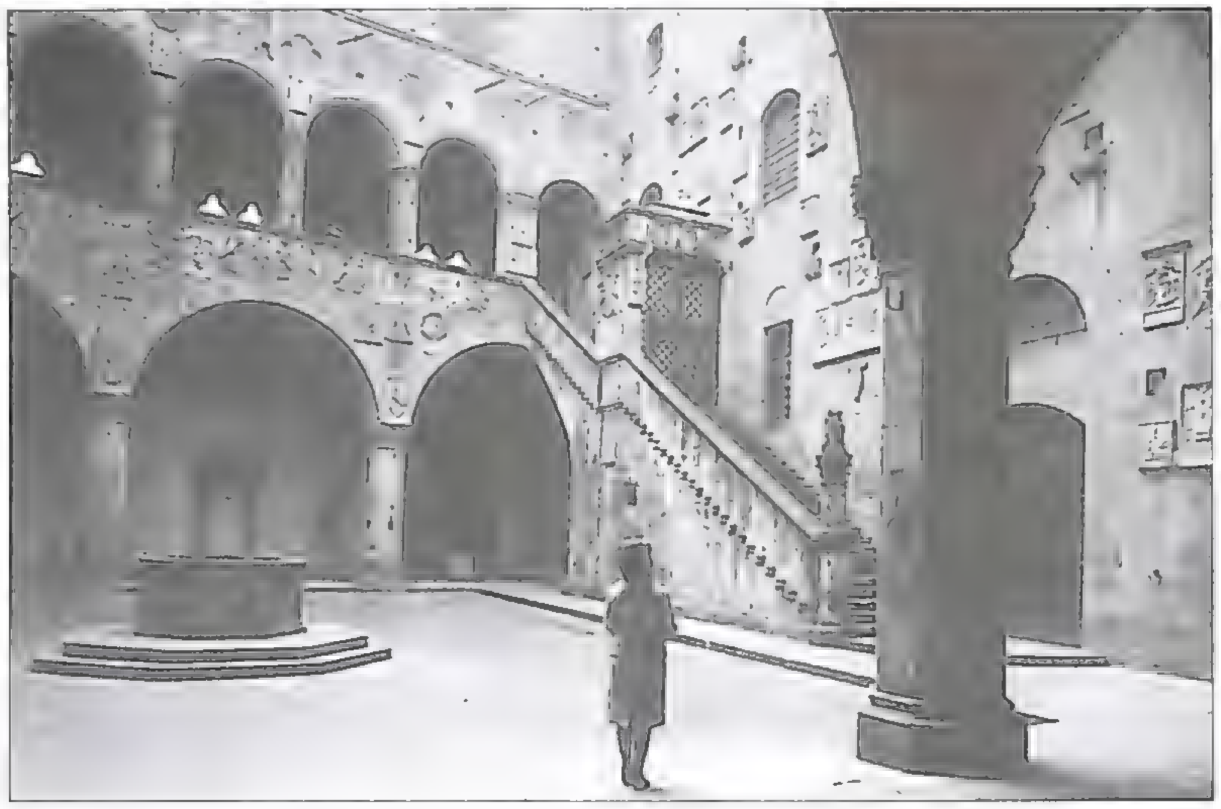
لوحة ١١٧ : چورچيو ڤاسارى. كوزيمو ده مديتشى بين الفلاسفة. پالاتزو ڤيكيو بفلورنسا

من كلمة « فلورا » أى الزهرة ، الأمر الذى جعلها إسمًا على مسمّى ، فهى مدينة الأزهار Fiorenza . وقد جرت مراسم تدشين الكاتدرائية يوم أحد القيامة فى ٢٥ مارس عام ١٤٣٦ ، ووقع اختيار البابا على هذا اليوم بالذات لأنه تصادف حلوله مع عيد بشارة العذراء مريم . وبلغت الموسيقى التى كُتبت خصيصًا لهذا الحفل أسمى آيات الرفعة والسمو ، فعلى حين ألّف عازف الأورغن بالكاتدرائية أنطونيو سكوارتشيالوپى وأستاذ الموسيقى الخاص ببيت آل مديتشى مقطوعة القدّاس الكبير ، كتب چيوم دوفاى عضو جوقة المنشدين البابوية موتيت التكريس . ويصف الحفل شاهد عيان هو چيانوتزو مانيتّى قائلاً : « كانت تتقدم الموكب البابوى الفخم فرقة كبيرة من عازفى الآلات الوترية ونافخى الأبواق ، يحمل كل موسيقى آلته فى يده ، مرتدين حُللاً من الأقمشة المطرزة بالقصب الزاهى ، تليهم جوقات المنشدين الذين كانت أصواتهم ترتفع بمقطوعات تنطوى على توافق هارمونى جليل يخال معها المستمعون أنها تنحدر من بين شفاه الملائكة . . . وحين تحين وقفات الغناء المعهود كانت آلات الترومپيت تشارك المجموعة ، وتشترك أصوات الأورغن والترومبون الوقور مع أصوات الأبواق التى تنشر جو الاحتفال مع أنغام الوتريات الرنانة فضلاً عن هدير جوقات المنشدين الضخمة تدوّى كلها لتغمر أنحاء الكاتدرائية بأنغام رائعة ذات تأثير شامل عميق . لقد استثيرت كافة إحساساتنا السامية ، تارة بالإنصات إلى أعذب الأغانى وأرق الأصوات ، وتارة أخرى بينا نستاف أزكى العطور ، وتارة بمشاهدة شتى ألوان الزينة المبهرة . وفى ختام القداس كانت كل أنحاء البازيليكا تردّد هذه الألحان التى يجللها التوافق والتناغم ، متجاوبة بأصداء هذه الأصوات الهادرة الصادرة من مختلف الآلات حتى بدت وكأنها هابطة من السماء » .

وعلى الرغم من اتفاق كل شهود العيان لهذا المشهد التكريسى للكاتدرائية بأنه بداية عهد جديد ، إلا أنه لم تكن ثمة قطيعة فاصلة مع العصور الوسطى ، فلقد جاءت الكاتدرائية نفسها لوفق الطراز القوطى اللاحق ، كما شُيّدت قبة برونليسكى بوسائل التقبية * القوطية . ومع ذلك لم يكن الطراز القوطى الإيطالى معبّرًا بأية حال عن سمة الحركة الرأسية والشموخ إلى أعلى المألوفة فى بلاد الشمال كما أسلفت ، وكانت قبة برونليسكى على وجه اليقين هى الأولى من نوعها منذ العصر الكلاسيكى القديم من حيث ضخامتها . ولم تكن القباب الأصغر حجمًا والمشيدة فوق تقاطع المجاز الأوسط مع المجاز القاطع أمرًا غير مألوف فى توسكانيا ، وهو ما نتبينه من إلقاء نظرة فاحصة على الكاتدرائية القريبة منها فى پيزا . ولكن على حين يدخل تخطيط قبة برونليسكى ضمن تقاليد الطراز القوطى نلاحظ أن الاهتمام الجديد انحصر فى رقة الخطوط وفى الشكل الخارجى ، ولا يجوز أن نغفل شأن الدور الذى لعبته « موتيت » دوفاى التى عبّرت بلامواربة عن حسّ دنيوى تام فى مجال الموسيقى الكنسية ، لأن دوفاى لم يكترث كثيرًا بأن ينطوى نصه الموسيقى على ما يعبر عن التقوى والورع بقدر اهتمامه بصياغة النسب الرياضية كى تتوافق فى سلاسة مع البناء الموسيقى .

---

* التقبية هى التسقيف بعقود حجرية متراصة متجاورة



لوحة ١١٩ : فناء قصر بارچيللو بفلورنسا



لوحة ١١٨ : قصر بارچيللو وفناؤه بفلورنسا



لوحة ١٢١ : القصر القديم «پالاتزوفيكيو» بفلورنسا



لوحة ١٢٠ : رنوك. قصر بارچيللو



لوحة ١٢٢ : برونليسكي. مصلّى پاتزي ببازيليكا «سانتا كروتشي» ١٤٢٩ – ١٤٥١. فلورنسا



لوحة ١٢٣ : جانب من فناء الدير المتخذ مراحًا للتأمل. «سانتا كروتشي» فلورنسا.

ولا يفوتنا كذلك ونحن فى مجال الحديث عن العمارة الفلورنسية الإشارة إلى اثنين من المبانى الرسمية العامة ، أحدهما هو قصر « بارجيللو » الذى شيد عام ١٢٥٦ ليكون مقرًا لإقامة حاكم المدينة وتحوّل الآن إلى متحف للمنحوتات الفلورنسية (لوحات ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠) ، وكان يضم إلى جوار ذلك قاعات اجتماع الهيئة الحاكمة وسجنًا وبرجًا وفناء ، وتخللت جدرانه مزاغل لإطلاق النيران . والمبنى الثانى هو القصر العتيق « بالاتزوڤيكيو » الذى شيد عام ١٢٩٨ ليكون دارًا للبلدية (لوحة ١٢١) . على أنه قد يسهل علينا إدراك هذه الروح المعمارية الجديدة من التطلع إلى المصلّى الصغيرة لأسرة باتزى أكثر من محاولتنا إدراكها من تأمل القبة الضخمة للكاتدرائية ، إذ تتجلى إمكانات المهندس المعمارى فى مجال تصميم المبانى ذات النسب الصغيرة أكثر مما تتجلى فى المبانى الضخمة التى ينصرف اهتمام المعمارى فيها إلى مشاكل الإنشاء المعقّدة (لوحة ١٢٢ ، ١٢٣) . وتبدو فى هذه المصلّى بوضوح الثمار التى جناها برونليسكى من دراسته للمبانى الرومانية القديمة ، فباستثناء تقبية رواق المدخل والمصلّى من الداخل يكاد الانفصال يكون تامًا عن التقاليد القوطية ، كما أعانت المسافات المتناسقة بين أعمدة رواق المدخل ، ومعالجة الجدران بطريقة مبتكرة وكأنها أسطح منبسطة ، والتوازن الدقيق بين العناصر الأفقية والرأسية على جعل تصميم برونليسكى لهذه المصلّى « النموذج الأصلى » لطراز عصر النهضة . ويؤكد النضد[٦٧] الأثر الكلاسيكى فى هذا المعمار بشكل واضح ، كما أن الزخارف الحلزونية المتماوجة فى جزئه الأعلى مقتبسة مباشرة عن زخارف التوابيت الرومانية القديمة ، وفيما عدا ذلك جاءت معالجة التفاصيل الرومانية متحررة تمامًا . ويكشف الحفر الرقيق على تيجان الأعمدة الكورنثية والأعمدة الملتصقة وغيرها من التفاصيل الأخرى عن أثر الفترة التى قضاها برونليسكى يتدرب على صياغة الفضة فبقيت نابضة فى طوايا نفسه . ويكاد داخل مصلّى باتزى (لوحة ١٢٤) يتفق وما تحمله الواجهة ، كاشفا عن التأثير الكلاسيكى الرومانى فى تشكيل الفراغ الداخلى ، كما زال كل أثر للتقشف المعهود فى الطراز القوطى . ولم نعد نحسّ مع دخولنا هذه الكنيسة تلك العتمة التى تغمر جو الكاتدرائية القوطية ، بل نحس جوًا نديًا منعشًا مبعثه الجدران ذات الأعمدة الملتصقة[٢٩] . وثمة أُطُر حجرية ملونة تقسّم فراغ أسطح الجدران والسقوف إلى وحدات هندسية تشدّ انتباه المشاهد ، فإذا الغموض يتلاشى وإذا الإحساس باللاتناهى الملازم للطراز القوطى ينقشع ويحلّ محلهما الوضوح الذى يتسم به الشكل الرياضى والاتجاه العقلانى المميّز لعصر النهضة . أما القاعة القائمة الزوايا فقد تلفّعت بأقبية أسطوانية عرضية وقبة بيزنطية تغطى الفراغ المربع الأوسط . وهكذا يتبين لنا ما كان لعنصرى الوضوح والبساطة اللذين اتسم بهما تصميم مصلّى باتزى من أثر بالغ خلال عصر النهضة . كما اتخذت الوحدة التى اتسم بها الفراغ الداخلى تحت القبة والقبوات نموذجًا للكنائس ذات المساقط المركزية التى شادها ألبرتى وبرامانتى وميكلانجلو فيما سوف يجئ وشيكًا .

وعندما عقد كوزيمو مديتشى العزم على تشييد مسكن جديد لإقامته رفض تصميم القصر الفخم الذى عرضه عليه برونليسكى قائلاً : « إن الحسد نبات لا ينبغى ريّه » ، وآثر تصميمًا أشد تواضعًا وأقل لفتًا للأنظار كى لا يثير حفيظة قومه ، هو الذى تقدم به ميكلتزو تلميذ برونليسكى وأصبح يسمى « قصر مديتشى – ريكاردى » بعد أن اشترته أسرة ريكاردى من آل مديتشى فى منتصف القرن السابع عشر (لوحة ١٢٥) . وبعد الفراغ من تشييد المبنى إذا هو يشدّ الأبصار بقوته الإنشائية وبذوقه الرفيع الذى يتفق مع ذوق رجل جليل الشأن واسع الثراء مثل كوزيمو . وتُعدّ أمثال هذه المبانى امتدادًا وتطويرًا للمساكن الرومانية القديمة المتعددة الطوابق أكثر منها إحياء لها . وتجتذب العين فى هذا المبنى الكتل الزخرفية فوق الفراغات المخصّصة للنوافذ ، فضلاً عن الجدران الحجرية السميكة المخربشة الملمس فى الطابق الأول التى لا تزال محتفظة بقدر من مظهر حصون القرون الوسطى الخشنة الطابع . وما تكاد عين المشاهد ترتفع نحو الجزء العلوى من القصر حتى يلحظ للتو المظهر الحضَرى للطابقين الثانى والثالث ، كما تتجلى له العناية المفرطة بالكرانيش الأفقية الناتئة الفاصلة بين الطوابق المتعددة على مستوى سطح المبنى والتى تتعارض مع معمار العصور الوسطى بما تضم من حليات معمارية . وإن كانت ثمة إشارة إلى التقاليد الكلاسيكية لافتة للنظر فهى العقود نصف الدائرية التى تعلو النوافذ ، مع ملاحظة أن الجبين المثلث الذى يعلو نوافذ الطابق الأدنى هو إضافة لاحقة . وما من شك فى أن التفاصيل المتنوعة مثل الأعمدة الصغيرة الدقيقة فى نوافذ الطابقين الثانى والثالث ، والحليات الزخرفية على شكل البيضة واللسان ، وسلسلة الزخارف المسنّنة فى إفريز الكورنيش تندرج ضمن إطار الطراز المعمارى لعصر النهضة .

على أن الاهتمام بالنزعة الكلاسيكية يتجلى بوضوح فى فناء القصر (لوحة ١٢٦) الذى تحيط به الغرف والقاعات ، كما هى الحال فى أفنية بيوت مدينة بومبى الرومانية ذات الأروقة حيث يربط الفناء والدرّج أقسام البيت المختلفة ، كما هى الحال أيضًا فى « الأتريوم » أو الصحن الرئيسى بالبيت الرومانى . وتلفتنا الحليات البديعة فوق الإفريز الذى يعلو أروقة الفناء ، يأتى على رأسها شعار أسرة مديتشى الذى يتصدر أيضًا أحد أركان المبنى الخارجية . ويتكون هذا الشعار من كرات حمراء فوق أرضية ذهبية قيل إنها تحوير لشكل أقراص الصيدلىّ الطبية إشارة إلى أن لفظة مديكو [مديتشى] أى طبّى تنم عن أن مهنة أسرة مديتشى فيما مضى كانت الطب . وجريًا على عادة متحذلقى القرن الخامس عشر صار تفسير هذه الكرات تفسيرًا كلاسيكيًا أيضًا بأنها التفاحات الذهبية التى تحرسها بنات التيتان أطلس « الهسپريديس »[٦٨] . وحقيقة الأمر أن هذه الكرات كانت رمزًا لمصرف أسرة مديتشى ، وغدت فى عصرنا الحالى بعد تعديل شكلها تعديلاً طفيفًا وانخفاض عددها من ست كرات إلى ثلاث هى الشعار الدولى لمصارف الرهونات . والواقع أن رغبة كوزيمو فى تشييد مبنى يوحى بالتقشف فى مظهره الخارجى كانت ستارًا يخفى وراءه بذخًا غامرًا ، فما يكاد المرء يجتاز المبنى حتى يلمس للوهلة الأولى أن كل ما يضمّه قد أُعدّ إعدادًا فخمًا يليق بالملوك والأباطرة حتى بات هذا القصر يعد أول وأغنى متحف فى أوربا علَى وجه الإطلاق ، بصوره الجدارية الرائعة التى رسمها بينوتزو جوتزولى وبالتصاوير التى زيّن بها فيليپوليپى مصلّى القصر بالدور الثانى ، وبالتماثيل البرونزية القديمة والمعاصرة المنتصبة فى الفناء والحديقة ، وبالنسجيات المرسّمة واللوحات المصوّرة المعلقة على الجدران ، وبمجموعات الحلى والجواهر والنقود من العصور القديمة ومن العصور الوسطى متراصّة فى صواناتها ، وبالتماثيل الدقيقة والأوانى المعدنية النفيسة المصطفّة فوق الموائد .



لوحة ١٢٤ : برونليسكي. مصلّى پاتزي من الداخل



لوحة ١٢٥ : ميكلتزو. قصر مديتشى – ريكاردى بفلورنسا من الخارج



لوحة ١٢٦ : ميكلتزو. قصر مديتشى – ريكاردى بفلورنسا من الداخل

النحت الفلورنسى
جيبرتى ١٣٧٨ ـ ١٤٥٥

وفى أعقاب الثراء الذى تمخّضت عنه تجارة الصوف المزدهرة فى فلورنسا نظّم مجلس السنْيوريا [السيادة] بالإشتراك مع نقابة التجار فى عام ١٤٠١ مسابقة لاختيار أفضل فنان يوكلون إليه صنع ضلفتى الباب الشمالى لمبنى معمودية الكاتدرائية (لوحة ١٢٧) . وكان الباب من البرونز على غرار باب الواجهة الجنوبية الذى أعدّه من قبل أندريا بيزانو (لوحات ١٢٨ , ١٢٩) ، واشترطوا أن يحيط بكل لوحة شعار فلورنسا التقليدى وهو الزهرة الرباعية الورقات . وكان موضوع المسابقة المطروح هو « إبراهيم يقدّم إبنه إسحق ذبيحة » [فداء إسحاق] الذى اختير لا لما ينطوى عليه من شحنة دينية مؤثرة ، وإنما لأنه كان بالمثل اختباراً دقيقاً للفنان على تمثيل الأشكال المفعمة بالحركة ، فعُهد إلى ستة من أبرز المثالين المشهود لهم بالمقدرة على تشكيل المنجزات المعدنية على رأسهم المهندس برونليسكى والمثّال لورنزو جيبرتى Ghiberti بإعداد لوحة تجريبية تُصبّ فيما بعد فى البرونز . وما يهمّنا هو المضاهاة بين لوحتى كل منهما لنكشف عن الفروق الهامة فى تقنتى الأستاذين (لوحة ١٣٠ , ١٣١) . وعلى الرغم من أن كليهما كان ما يزال يجترّ بعض عناصر الطراز القوطى وكأن كل لوحة منمنمة مصوّرة ضمن إحدى المخطوطات ، إلا أن كلا منهما قد تناول موضوعه داخل الإطار المفروض بأسلوب جد مختلف . فعلى حين تناول برونليسكى كل شكل من أشكاله على حدة على غرار أشكال منبر نيقولو بيزانو (لوحات ٤٢ – ٤٨) حاول جيبرتى لمّ شمل التفاصيل المتناثرة فى تصميم غاية فى البساطة ، فضلاً عن أنه أقدم على محاولة لم يجرؤ عليها واحد من منافسيه فصبّ المشهد كله فى قطعة معدنية واحدة ، بينما صبّ برونليسكى ورفاقه لوحاته فى أشكال ومشاهد عدة صار تثبيتها فى أماكنها بالمسامير . وفى محاولة جيبرتى عملية الصبّ الشاملة الشاقة كان لا مفر أمامه من مراعاة أصول « التكوين الفنى »[٦٩] الذى يوفر لكل شكل الانسياب فى ليونة والاندماج مع الشكل المجاور للحيلولة دون انفصال أو تشتّت أجزاء التكوين أثناء عملية الصبّ ، وبشرط أن يخضع كل تفصيل دقيق فى ثنايا التكوين العام لما يكبره حجماً من أشكال ، وبهذا اكتسب « التكوين الفنى » بعد عهد جيبرتى نفس أهمية التفصلات وموضوع المشهد المصوّر .

وعلى حين عُنى برونليسكى بما ينطوى عليه المشهد من طابع مثير ، ضحّى جيبرتى بعنصر الإثارة الدرامية فى سبيل الجمال الزخرفى . كذلك كان برونليسكى أقل تقيّداً بالفراغ المتاح فشكّل شخوصه شديدة البروز متجاوزة السطح تجاوزاً مسرفاً ، بينما حرص جيبرتى على حصر الانتباه فى بؤرة تشدّ البصر . وعلى حين جاء تشكيل قوام إسحاق فى لوحة برونليسكى متعدد الزوايا على نهج مفهوم النحت فى العصور الوسطى جاء تشكيل قوام اسحاق فى تكوين جيبرتى فى رشاقة المنحوتات المتأغرقة التى لا تتوخى تصوير شخصية ذاتية بعينها ، وشاع أن جيبرتى قد جسّم شكل اسحاق على غرار جذع تمثال كلاسيكى كان قد عُثر عليه بالقرب من فلورنسا فاقتناه . وقد آثر المحكّمون لوحة جيبرتى على اللوحات الأخرى ، وكان هذا الإيثار بمثابة إشارة مبكرة إلى ما سوف يطرأ من تطور على المنهج الجمالى فى المستقبل ، ومن ثم عكف جيبرتى على إعداد اللوحات العشرين للباب الشمالى والتى شغلت من حياته أربعا وعشرين سنة ، وقد فُتن ميكلانجلو بجمال لوحات باب جيبرتى فدعاه كما أسلفت « بوابة الفردوس » . على أنه مما خفّف من وقع الخسارة التى مُنى بها فن النحت باستبعاد برونليسكى أنها كانت من جانب آخر كسباً لفن المعمار . وقد جرى إعداد هذه اللوحات فى محرف جيبرتى يعاونه جملة من المساعدين والتلامذة حتى بات فى الإمكان الزعم بأنه بانتهاء جيبرتى من هذه اللوحات التى استغرقت معظم حياته كان كل مثّال من مثّالى عصر النهضة قد عمل إلى جواره بمحرفه وقتا ما . ولم يكد جيبرتى يفرغ من لوحات الباب الشمالى حتى عُهد إليه ـ دون مسابقة هذه المرة ـ بإعداد ضلفتى الباب الشرقى لمبنى المعمودية الذى أنفق فى إنجازه الفترة من عام ١٤٢٥ حتى ١٤٥٢ (لوحات ١٣٢ –١٤٢) . وهكذا نرى أنه بعد أن كانت أبواب مبنى المعمودية فى الماضى تُصمّم لتناسب الوظيفة التى تؤديها فحسب غدت بعدُ إطاراً جذاباً ومناسباً لاستعراض الزخارف البديعة . ويلفتنا أن جيبرتى قد تخلى إلى غير رجعة عن إطار الزهرة الرباعية البتلات ، إذ كان يعدّ لوحاته « تصويراً بالبرونز » فيقول شارحاً أسلوبه : « لقد حاولت محاكاة الطبيعة كى أصل إلى سر انعكاس المرئيات على حدقة العين ، ثم نسّقتُ هذه الأشكال على مستويات مختلفة حتى تبدو القريبة منها للعين كبيرة والبعيدة منها أصغر حجماً نسبياً » .

ويخيل إلينا ونحن نتطلع إلى لوحات الباب الشرقى أن جيبرتى قد أحال إزميل نحته إلى ريشة مصوّر ، فقد أقدم فى لوحة خلق آدم وحواء والخطيئة الأولى (لوحة ١٣٩) على محاولة جريئة لتطبيق قواعد المنظور قبل تطبيقه فى فن التصوير المعاصر له بوقت طويل ، فإذا هو يجسّم الشخوص فى أمامية اللوحة بالنقش الشديد البروز متيحاً لها الاندفاع صوب المشاهد ، بينما جسّم السحابة التى تحمل الملائكة فى خلفية اللوحة بالنقش الخفيض حتى لتبدو وكأنها تتبدّد فى ثنايا الهواء الرهيف ، على حين شكّل التفاصيل الأخرى مثل حديقة جنة عدن فى منتصف اللوحة بنقوش متوسطة البروز .

وعلى كلا جانبى اللوحات المحفورة غمر جيبرتى الضلفتين بمجموعة من التماثيل المنمنمة المكتملة متعاقبة مع رؤوس شبيهة بالتماثيل النصفية الرومانية ، تضم الأنبياء العبرانيين والعرّافة سيبلا [كويبيلى] الوثنية التى تنبأت بظهور المسيح على ما يقال . ويعترف جيبرتى فى كتابه « التعليقات » Commentaries أنه قد حاول محاكاة الطبيعة على غرار فنانى الإغريق القدامى وهو يشكّل النبات والحيوان فوق أُطر الأبواب . وكانت لعناية جيبرتى الفائقة بالتفاصيل المعدنية الرقيقة أن حظيت هذه الأبواب بمكانة مرموقة حتى اليوم فى فن الصياغة . وإذ كان جميع المثّالين البارزين فى فلورنسا أعضاء فى نقابة الصيّاغ سرت تلك التقاليد التى أرساها جيبرتى فى فن الصياغة على مدى القرن الخامس عشر كله لا فى صبّ لوحات الأبواب فحسب وإنما أيضاً فى المنابر واللوحات الجدارية وأُطُر النوافذ والأعمدة والأكتاف والكرانيش .



لوحة ١٢٧ : باب الفردوس. المعمودية بفلورنسا



لوحة ١٢٨ : أندريا بيزانو: باب معمودية فلورنسا الجنوبي



لوحة ١٢٩ : أندريا بيزانو: باب معمودية فلورنسا الجنوبي



لوحة ١٣٠ : برونليسكي: فداء اسحاق (إبراهيم يقدم إبنه اسحاق ذبيحة):
المتحف القومي. بفلورنسا



لوحة ١٣١ : جيبرتي: فداء اسحاق (إبراهيم يقدم إبنه اسحاق ذبيحة):
المتحف القومي. بفلورنسا



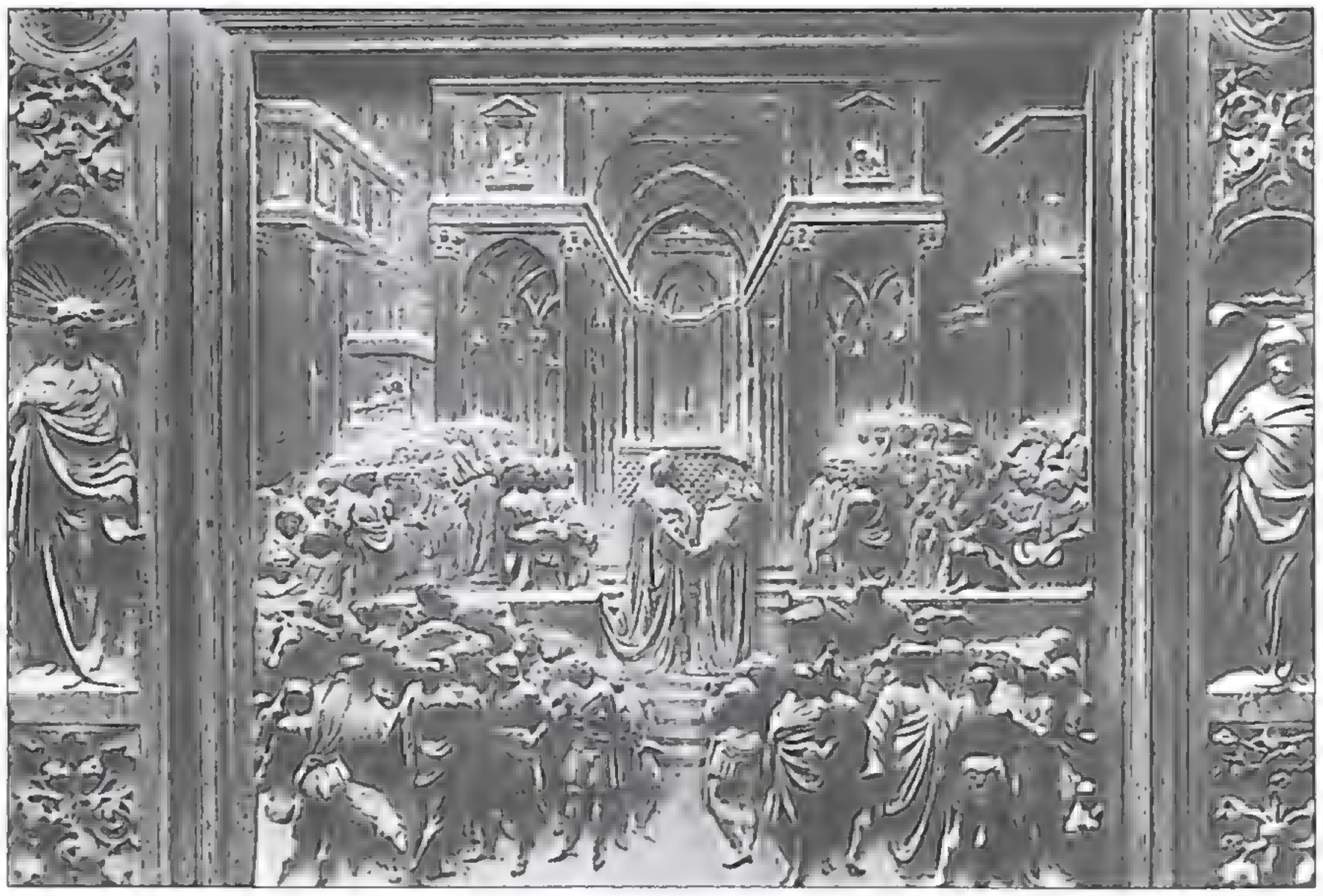
لوحة ١٣٢ : جيبرتي: باب الفردوس. معمودية فلورنسا



لوحة ١٣٣ : جيبرتي: تفصيل



لوحة ١٣٤ : جيبرتي: عيسو بن اسحاق يبيع بكوريّته بصدر رحب لتوأمه الشقيق يعقوب.
الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٣٥ : جيبرتي: ملكة سبأ في زيارة الملك سليمان.
الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٣٦ : جيبرتي: إخوة يوسف يبيعونه للإسماعيليين بعشرين من الفضة.
الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٣٧ : جيبرتي: داود والعملاق جالوت.
الباب الشمالي. معمودية فلورنسا.



لوحة ١٣٨ : جيبرتي: نوح يكشف الغطاء عن الفُلك بعد أن نشفت الأرض فكلّمه الله ليخرج من الفُلك هو ومن معه. الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٣٩ : جيبرتي: آدم وحواء مع قابيل وهابيل.
الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٤٠ : جيبرتي: يشوع يقود بني إسرائيل لعبور نهر الأردن ومعهم تابوت العهد، فانحسرت المياه وجفت من النهر حتى تم العبور. الباب الشمالي لمعمودية فلورنسا.



لوحة ١٤١ : جيبرتي: خلق الإنسان والخطيئة الأولى.
الباب الشرقي لمعمودية فلورنسا.

دُوناتلِلو ١٣٧٧ - ١٤٤٦

تكشف

لنا سيرة دوناتللو Donatello عن تناقص ملحوظ مع معاصره جيبرتى الأكبر منه سنًا ، فعلى حين تناول دوناتللو جميع المجالات الممكنة فى فن النحت وقدّم لكل منها نماذج نالت صيتًا ذائعًا ، التزم جيبرتى إلى حد بعيد بتخصّصه . وقد تميّزت أعمال دوناتللو بتعدد أساليبها على نحو ما يتضح من تمثاليه ليوحنا المعمدان (لوحة ٤٩ , ١٤٢) ، كما لازمه التوفيق على الدوام فى تطويع مواده لفنه سواء أكانت من البرونز أو الخشب أم الرخام ، ونَحَت التماثيل بنفس اليُسر الذى حفر به النقوش البارزة على البرونز والرخام . وبينما اقتصرت معرفة جيبرتى بالنحت الكلاسيكى على النماذج المحلية وما أفاده من مطالعة كتابات ڤتروڤيوس وغيره ارتحل دوناتللو بصحبة برونليسكى إلى روما لدراسة المنجزات الكلاسيكية العظمى ، وكان لمزاجه الانفعالى العنيف وخياله الجرئ المندفع أثر فى نبذه ثرثره التفاصيل المعتمدة لدى الصيّاغ ، ومن ثم اتسم فنه بميسم العظمة المهيبة التى أزرت بعظمة جيبرتى حيث أصبحت بالقياس إليها لونًا من ألوان الحذلقة . وهكذا أفضت قدرة دوناتللو على التعبير الملحمى وطاقاته الهائلة وعنفه واندفاعه إلى أن تجعل منه السلف الحق لميكلانجلو .

انطلق دوناتللو مع صديقه برونليسكى إلى روما بعد أن خسر كلاهما مسابقة باب مبنى المعمودية الشمالى ، حيث قاما بدراسة التماثيل والمعابد المتداعية واندفعا يقيسان نسبها ، بل حاولا تصوّر كيفية ترميمها حتى خيل لبعض معاصريهم أنهما كانا فى الحقيقة يسعيان إلى الوقوع على كنز من النقود الرومانية المدفونة . وبهذا يمكن أن نعدّ كلا من دوناتللو وبرونليسكى أول علماء الآثار فى عهد النهضة ، فقد فتحت مكتشفاتهما الباب على مصراعيه للابتكارات التى تسللت إلى الأساليب الفنية . ويعدّ دوناتللو أعظم مثّال فى دائرة برونليسكى دون منازع ، وكان أكبر سنًا من المصوّر مازاتشيو ، وعلى غراره كان يسعى إلى استبدال الملاحظة الدقيقة للطبيعة بما جرى عليه أسلافه ، فلم يكن عباقرة فلورنسا فى مطلع القرن الخامس عشر راضين عن تكرار الأساليب القديمة المتداولة فى القرون الوسطى ، وكالإغريق والرومان الذين كانوا موضع إعجابهم عكفوا فى مراسمهم ومحارفهم على دراسة الجسد البشرى . وقد حظى دوناتللو بشهرة ذائعة خلال حياته ، فدعته المدن الإيطالية الأخرى مثلما دعوا چوتو الذى سبقه بقرن من الزمان ليضيف بدوره إلى جمالها . وكانت أشكاله على نهج أشكال مازاتشيو خشنة ذات زوايا ، وإشاراته وإيماءاته عنيفة معبرة لا تنطوى على أية محاولة لتلطيف أو تخفيف ما قد ينمّ عنه الموضوع الممثّل من عنف أو قسوة أو ظلم .

وتمثال دوناتللو المسمى « لُوزوكُونى » أو الأصلع (لوحة ١٤٣) واحد من سلسلة التماثيل الرخامية التى أعدّها لكاتدرائية فلورنسا وبرج أجراسها الذى عُهد إليه بتنفيذه عام ١٤٢٤ . وقد صمّم التمثال كى يستقر فى كوّة بالطابق الثالث من برج الأجراس ليراه الناس على ارتفاع ستة عشر مترًا ونصف من سطح الأرض . لذلك لم يغب عنه أن يشكّل أطواء الثياب وأخاديد الوجه بعمق حتى يتبيّنها الرائى من موقعه الأدنى مع الضوء ، وقصد دوناتللو أن يقدم تمثالاً قوى التعبير لا مجرد شكل جميل ، فتعمّد إبراز عظام الشخصية الضخمة المنحوتة وعضلات ذراعيه المفتولين وحركة الرسغ الأيمن المتقبّضة والجهد البادى على أوتار العنق والحدّة المرتسمة على الوجه . وما تزال شخصية صاحب التمثال مجهولة وإن تردّد أنه تمثال إما لحبقوق الذى عُرف بصلعته وإما لإرميا . وفى كل الأحوال هو تمثال لنبىّ عبرانى يضطرم صدره بنار الإيمان وخشية ربه ، نبى من ذلك النوع القادر على الصيام شهورًا فى الصحراء أو الإنعزال وحده فوق قمة جبل أو إلقاء مواعظه المثيرة وهو واقف فى كوّته يثير مشاعر الجماهير الضالة الغافلة ويحثّهم على الندم ويطالبهم بالتوبة . ويسترعى انتباهنا التأثير الكلاسيكى فى مكاسر العباءة التى هى فى واقع الأمر محاكاة طبق الأصل للتوجا الرومانية التقليدية ، وكذا فى ملامح الوجه وفى صلعة الرأس التى تذكّرنا بنماذج « البورتريه » الرومانى . وبهذا التمثال نجح دوناتللو فى خلق شخصية إنسانية فريدة فذّة دون أن يحذو حذو النماذج التقليدية . ويدل الإسم الذى اشتهر به هذا التمثال والذى أطلقه عليه أهل فلورنسا على رضاهم عن الأوصاف التى ارتضاها دوناتللو لهذه الشخصية الصلعاء .

كانت أجسام دوناتللو تنطوى على طاقة عنيفة مكبوحة ، وكانت أكثر موضوعاته تدور حول أبطال من الشباب اشتُهر عنهم مقاومة البطش والطغيان بمفردهم كيوحنا المعمدان (لوحة ١٤٢) وچوديت [يهوديت] وهى تحزّ عنق هولوفرنيس (لوحة ١٤٤) والنبى داوود (لوحة ١٤٥) . وكان تمثال داوود الذى ينتصب وحده بخوذته المزيّنة بالزهور فى فناء قصر مديتشى أول تمثال عار طليق الحركة نُحت فى الغرب منذ العصر الكلاسيكى . وتسرى فى عروق هذا التمثال شاعرية رقيقة لم تظهر فى تمثال « الأصلع » على الرغم من أنه يرجع إلى نفس الفترة التى أعدّ الفنان خلالها التمثال الأخير . وقصد دوناتللو أن يشكّل هذا التمثال ليشاهده الناس من جميع الزوايا ، خارجًا بذلك على تقاليد التماثيل القوطية التى تُنحت بغرض وضعها داخل الكوى أو لمجرد أن تكون حلية معمارية فى المبنى . ويقف داوود فى وضعة الواثق بانتصاره على خصمه جالوت ، تقبض يده اليمنى على سيف وتمسك اليسرى بحجر ، كما يوحى الوقار الكلاسيكى الطاغى على التمثال ووضعته وتجسيمه بتأثير النماذج المتأغرقة على دوناتللو . وثمة لمسات واقعية فى الخوذة الشبيهة بقلنسوة الرعاة التوسكانيين تلقى على الوجه ظلاً كثيفًا ، كما تبرز خطوط الجسم بوضوح فتعكس بدورها شدة مراس الفتى . على أن المفاجأة الرائعة التى تجلّت فى هذا التمثال هى التجديد الذى أتى به دوناتللو واحتذاه غيره من بعده خلال عصر النهضة ، وأعنى به تحويل الملك العبرانى إلى إله إغريقى ، ولِمَ لا وقد كان داوود فى شبابه وسيمًا جذابًا ، وعلى نهج أپوللو قضى أول ما قضى على خصم مهول مرعب تحقيقًا لهدف نبيل ، فضلاً عن أنه كان على غراره راعيًا للشعر والموسيقى ؟ وكانت صورة داوود المألوفة فى فنون العصور الوسطى هى صورة الشيخ المسنّ الملتحى المتوّج وهو يعزف على القيثارة أو يقرع الأجراس الموسيقية ، وإن لم تندثر صورة داوود الشاب تماما ، إلا أن خيال دوناتللو العبقرى الجامح هو الذى رآه فى صورة إله كلاسيكى ليس هو أپوللو بقدر ما هو ديونيسوس غلامًا ، بابتسامته الحالمة ووضعته اللّدنة . وتكاد رأس جالوت الملقاة تحت قدميه



لوحة ١٤٢ : دوناتللو: يوحنا المعمدان.
المتحف القومي بفلورنسا



لوحة ١٤٣ : دوناتللو: الأصلع «لوزُوكُوني»
متحف كنيسة سانتا ماريا دل فيوري. فلورنسا



لوحة ١٤٤ : دوناتللو: يهوديت تحزّ عنق هولوفرنيس. متحف البارچيللو بفلورنسا



لوحة ١٤٥ : دوناتللو: داوود. أول تمثال عار طليق الحركة نُحت في الغرب منذ العصر الكلاسيكي، المتحف القومي بفلورنسا.

تكون هى رأس الساتير القديمة التى طالما رأيناها من حول ديونيسوس فى تماثيله . ولا شك أن دوناتللو قد وقع بصره على أحد هذه التماثيل فزاوج بينها وبين أحد تماثيل أنتينوس الوسيم صفىّ الامبراطور هادريانوس . غير أن هذه المصادر الكلاسيكية الواضحة التى أوحت إلى دوناتللو بتمثال داوود لا تنزع عنه كونه إنجازاً مبتكراً غير مسبوق فى فنون تلك الحقبة . ومع ذلك فحتى نهاية القرن الذى ظهر فيه بقى تمثال داوود غريباً على الذوق الجارى المتعارف عليه ، كما كان مختلفاً كل الاختلاف عن سائر منجزات دوناتللو نفسه التى برز فيها نحّاتاً ينزع إلى التعبير الدرامى عن المواقف الإنسانية والعاطفية أكثر مما يعنى بكمال الجسد الإنسانى . ورغم ذلك نحس أنه قد اهتم فى تمثال داوود مثل أى فنان يونانى من القرن الرابع ق .م بذلك التماسك بين أعضاء الجسد وبالانتقالات بين أحدها والآخر ، وهو ما يضفى على أجساد الفتيان الجاذبية الحسّية .

على أن خروج دوناتللو على قانون النسب الكلاسيكى جلىٌّ فى غير حاجة إلى دليل ، فلقد جسّد فى تمثاله فتى حقيقيًا اتخذه نموذجا يضيق صدره عن اتساع صدور النماذج اليونانية كما تبدو أجنابه أشدّ ما تكون محاكاة أمينة للواقعية ، والراجح أن نموذجه كان أصغر سناً من الفتيان الإغريق الممثلين فى التماثيل الكلاسيكية . وحتى إذا تجاوزنا عن هذه الفروق العرضية فثمة فارق جوهرى فى التكوين البنائى نفسه ، ففى تمثيل العُرى الكلاسيكى يعلو البطنَ النمطية التشكيل دائماً صدرٌ مستطيل مسطّح بعض الشئ هو ما سبق وصفه « بالدرع الجمالى » ، على حين غدا الخصر فى تمثال داوود بل وفى معظم أجساد عصر النهضة العارية بؤرة الاهتمام التشكيلى وعنه تتفرّع كافة مسطّحات الجسم الأخرى ، أو أنه كما أسلفتُ المركز الأوحد الذى تشعّ منه محاور متعددة . ومع ذلك فنادراً ما لاحظ معاصرو دوناتللو هذا الاختلاف فى النسب والتكوين البنائى ، بل لم يسترع انتباههم غير عودة ظهور الإله الوثنى على يديه ، حتى قيل عنه وعن برونليسكى إنهما مَنْ أعادا اكتشاف أسرار العالم القديم التى يأتى فى مقدمتها سرّجمال الجسد الإنسانى .

وثمة أسباب عدة لتفسير ظاهرة انقضاء نصف قرن قبل ظهور تمثال شبيه بتمثال داوود ، أولها الردّة إلى القوطية التى ظهرت بفلورنسا فى منتصف القرن الخامس عشر عندما شاعت بدعة نسجيّات الحائط الزخرفية المرسّمة واللوحات المصوّرة المفرطة التنميق الوافدة من الأراضى الواطئة فى أعقاب نزعة البطولة الإنسانية التى مهّد لها كلٌّ من دوناتللو ومازاتشيو . وثانيهما هو المزاج القلق المتوارث بين الفلورنسيين الذى جعلهم يتجهون بعيداً عن النموذج الأپوللونى المجسِّد للسكينة والوقار نحو النماذج المضطرمة بالحركة الجياشة . وهكذا غلب على أعظم فنانى الجسد العارى فى القرن الخامس عشر وهما پولايولو وبوتتشيللى الاهتمام بتجسيد الطاقة فى عنفوانها ، فتارة يصور پولا يولو هرقل وهو يصارع خصمه وتارة يصور بوتتشيللى ملاكًا محلّقا فى الفضاء ، باستثناء مرة واحدة صوّر فيها جسداً عاريًا للقديس سباستيان تغمره السكينة .

ويزهو هيكل بازيليكا دلْ سانتو « أى القديس » فى پادوا بما يزيّنه من نقوش دوناتللو البارزة على البرونز التى جاءت على قدر كبير من البراعة والجمال والرقة سواء فى تمثيله لرموز أصحاب الأناجيل الأربعة (لوحة ١٤٦) أو للملائكة يعزفون على الآلات الموسيقية المختلفة (لوحة ١٤٧) .



لوحة ١٤٨ : دوناتللو: القديسة مريم المجدلية (تفصيل) من الخشب ١٤٥٤.
معمودية فلورنسا

وثمة تمثال خشبى أنجزه دوناتللو عام ١٤٥٤ لمريم المجدلية (لوحة ١٤٨) قد يبدو لنا بعيداً كل البعد عن مُثل عصر النهضة حتى يخيل إلينا لأول وهلة أنه ردّة إلى تماثيل « التعبّد الفردى » القوطية على غرار تمثال العذراء الأسيانة (لوحة ٩٦) ، ولكنّا ما نلبث أن نفطن





لوحة ١٤٦ : دوناتللو: رموز أصحاب الأناجيل الأربعة







لوحة ١٤٧ : دوناتللو: الملائكة يعزفون على الآلات الموسيقية المختلفة





لوحة ١٤٩ : دوناتللو: القائد جاتاميلاتا فوق صهوه جواده. پادوا

إلى أن الملامح المطموسة لمريم المجدلية تعكس وجهة نظر دوناتللو الدينية التى نلحظها فى أعماله المبكرة مثل تمثال « الأصلع » [زُوكّونى] الذى أنجزه عام ١٤٢٣ ومن ثم فهو ليس ردّة إلى القوطية السالفة ، فإن أثر ذاتية الفنان فى هذا النمط الذى ابتدعه بأَخرةٍ يؤكد ما شاع عن دوناتللو باعتباره رائد العبقريات الفذة بين فنانى عصر النهضة .

أما تمثال دوناتللو الشهير المعروف باسم الفارس جاتّاميلاتا Gattamelata أحد قادة جمهورية البندقية فهو أول تمثال من البرونز بمثل هذه الضخامة منذ عصر الإمبراطورية الرومانية (لوحة ١٤٩ أ ، ب) ، وينتصب بمدينة پادوا حيث عمل دوناتللو خلال عشرة أعوام بين ١٤٤٣ و١٤٥٣ . وما من شك فى أنه استوحى تصميم هذا التمثال من تمثال الإمبراطور ماركوس أوريليوس الذى شاهده دوناتللو ممتطيًا صهوة جواده أثناء رحلته إلى روما . وأغلب الظن أن دوناتللو قد شكّل جواده (لوحة ١٤٩ ج) على غرار الجياد المنتصبة فوق مدخل كنيسة القديس مرقص بالبندقية القريبة من مدينة پادوا ، والتى يرجّح أنها ترجع إلى عهد نيرون . وثمة لمسات كلاسيكية أخرى نتبينها فى الصّدرية المدرّعة القصيرة على غرار الصّدريات العسكرية الرومانية وكذا فى التكوين الفنى العام . وقد راعى الفنان الناحية التشريحية فى جسد الجواد إلى حد كبير ، فتناول المستويات المتفاوتة لإهاب الجواد وللسرج الجلدى والدرع المعدنى بحذق وإتقان شديدين فبلغت جميعا روعة الإتقان .



لوحة ١٤٩ ب : دوناتللو: جاتاميلاتا. تفصيل.



لوحة ١٤٩ ج : دوناتللو: جاتاميلاتا. تفصيل.

أنطونيو پُولائيُولو مثّالا
(١٤٢٩ ـ ١٤٩٨)

وعندما أشرف القرن الخامس عشر على نهايته كان المثّالون قد اهتدوا إلى اتجاهات جديدة فى فن النحت وتغلبوا على مشكلات الوضعات وتمثيل الحركة ، فأنفق أنطونيو پُوللا يُولو Pollaiulo حياته فى دراسة الجسم البشرى وهو فى أشد حالات حركته تطرفًا ، بعد أن سيطر عليه شغفه بالاتجاه العلمى خاصة فيما يتصل بتشريح الجسم البشرى ، وقام بنفسه بتشريح العديد من الجثث لدراسة تكوين العضلات وتركيب العظام . وكان قد أمضى فترة التدريب والمران مع أشقائه فى محرف أبيه الصائغ ، ونال شهرة عريضة لتفوقه فى صناعة التماثيل الصغيرة من البرونز . وتمثّل المجموعة البرونزية الدقيقة لهرقل وأنطاوس (لوحة ١٥٠) اللحظة التى استطاع خلالها البطل الأسطورى هرقل أن يقضى على خصمه الليبى المارد أنطاوس – الذى كانت قوته كما جاء فى الأسطورة تتجدّد عند ملامسته الأرض – برفعه عنها . وكانت أساطير هرقل التى تتحدث عن أعماله البطولية من أنسب الموضوعات التى يمكن أن يطرقها پُولائيُولو كى يكشف عن التركيب العضلى المفتول للإنسان أثناء صراعه . ونرى أنطاوس يقاوم هرقل وقد تملّكه اليأس لتخليص نفسه من قبضته الملتفة حول وسطه ، ولا يفوتنا أن نلحظ أوتار عضلات ساقَيْ هرقل المشدودة بينما تحمل ثقل جسمه فضلاً عن جسم خصمه . كذلك قدّم پولا يُولو مجموعة من اللوحات المصورة عن أعمال هرقل الإثنى عشر الخارقة ، تعدّ كمثيلاتها من تماثيله البرونزية دراسات مُثلى فى توتر العضلات المحتشدة بالطاقة الجبارة ، وعما يكابده الجسد من نضال وإجهاد .



لوحة ١٥٠ : پولايولو: هرقل يقضى على أنطاوس.
المتحف القومي بفلورنسا.



ڤيروكيُو مثّالاً (١٤٣٥ ـ ١٤٨٨)

و

كان أندريا دى ميكيليتشيونى المعروف باسم ڤيروكيو Verrocchio والمعاصر لپولا يولو والأصغر منه سنًا هو المثّال الرسمى لأسرة مديتشى ، فصمم لها أعمالاً عدة بدءاً من معدّات مواكب المهرجانات إلى تماثيل الشخصيات النورانية مثل تمثال « داوود » المحفوظ بالبارچيللو (لوحة ١٥١) ، إلى ضريح كوزيمو عميد الأسرة (لوحة ١٥٢ ,١٥٣) ، وعلى غرار دوناتللو كان يعمل من وقت لآخر خارج فلورنسا . وكان عند وفاته فى عام ١٤٨١ على وشك الانتهاء من تمثال لبارتولوميو كوليونى القائد الفارس الذى نزل عن ثروته كلها لجمهورية البندقية التى أخلص طوال حياته فى خدمتها مقابل أن يقام له تمثال الفارس الذى كان يصبو إلى أن ينتصب وسط مدينته الأثيرة . وقد صوّره ڤيروكيو – كما كان كوليونى حقًا فى حياته – (لوحة ١٥٤) جنديًا محترفًا بحركة كتفيه المتعجرفة ودفعة قدمه الواثقة فى ركاب السرج وجواده المتبختر رمزاً لروح ذلك القرن وبأسه ، وتبدو ملامحه مشحونة بالكبرياء مسيطراً على جواده مثلما كان يسيطر على فرسانه فى حياته . وعلى حين يبدو على تمثال جاتاميلاتا لدوناتللو أن صاحبه قد حقق انتصاراته بذكائه ، يبدو على تمثال كوليونى لڤيروكيو أنه كان يعتمد على بأس القوة وحدها . وعلى حين كان فارس دوناتللو وجواده لا يوحيان بشخصية معينة كان فارس ڤيروكيو وجواده ينمّان عن شخصية بذاتها ، تناولهما ڤيروكيو بعناية بالغة ، فجواد كوليونى جواد من جياد المعارك قادر على حمل صاحبه المدجّج بشكّته الحربية المدرّعة الثقيلة وقد رفع إحدى ساقيه قلقًا مشرئبًا إلى الانطلاق . وتنتمى تفاصيل السرج والعدّة الحربية من غير شك إلى طرز القرن الخامس عشر التى شكّلها ڤيروكيو فى ثراء بالغ يعكس مهارته الفائقة فى فن الصياغة الذى أخذه عن أبيه . ومن إنجازات ڤيروكيو التى تستحوذ على إعجابنا برقّتها ولطفها تمثال أحد ولْدان الحب مع الدرفيل (لوحة ١٥٥) المحفوظ بفناء القصر العتيق بفلورنسا .

لوحة ١٥١ : ڤيروكيو.داوود. البارچيللو.



لوحة ١٥٤ : ڤيروكيو: بارتولوميو كوليوني فوق صهوة جواده. البندقية.



لوحة ١٥٢ : ڤيروكيو: لورنزو ده مديتشي



لوحة ١٥٣ : ڤيروكيو: لورنزو ده مديتشي



لوحة ١٥٥ : ڤيروكيو: ملاك الحب والدرفيل. پالاتزو ڤيكيو. فلورنسا

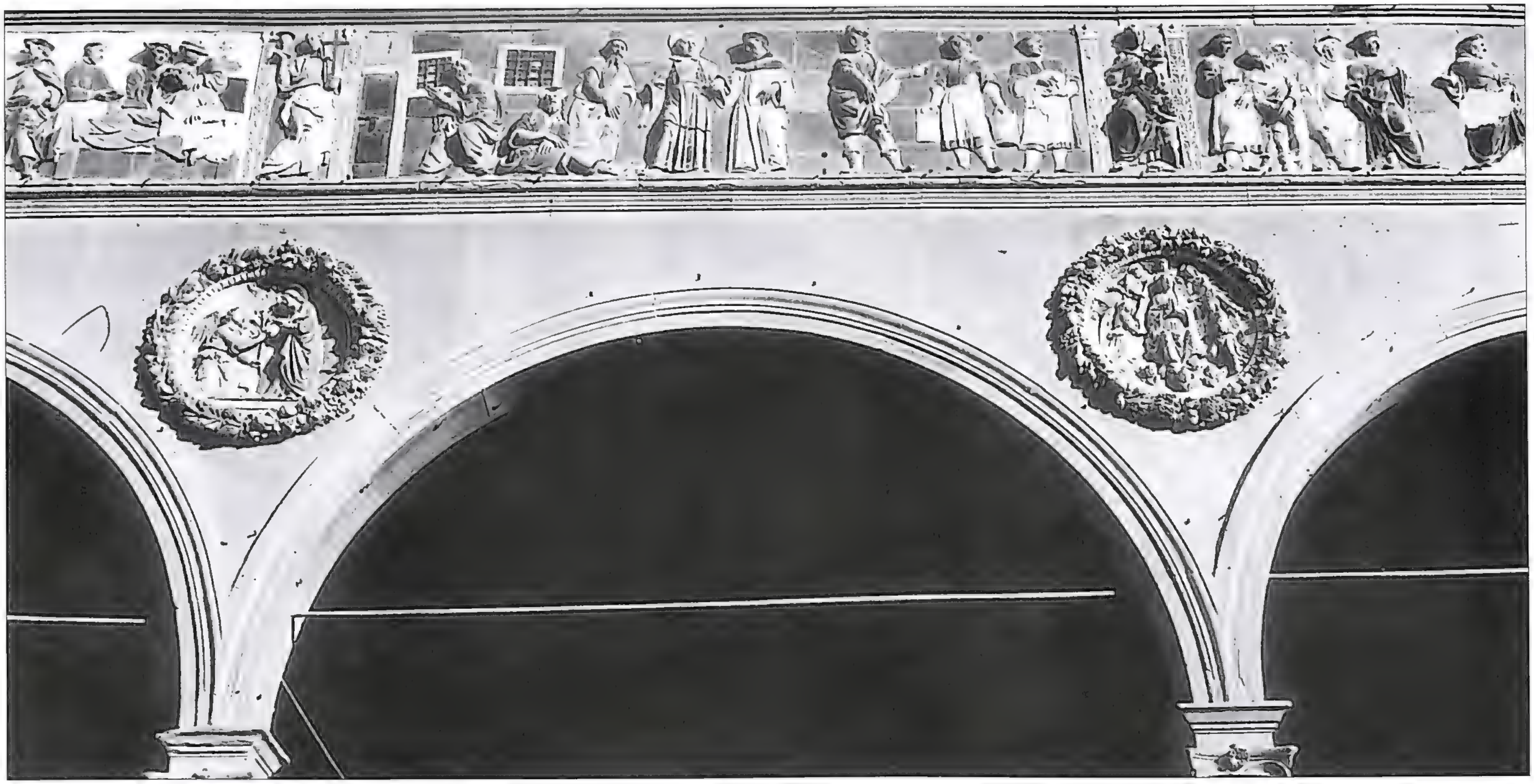
أســـرة دِلّارُوبْيــا

وفى فلورنسا ذاع صيت أسرة دلّاروبيا Della Robbia فى صناعة تماثيل الطين المحروق المطلية بالميناء . وإلى لوقا دلّاروبيا (١٤٠٠ –١٤٨٢) يرجع إبداع هذه التقنية مستخدمًا مزيجًا من الزجاج المصهور وأوكسيد الرصاص وإن احتفظ بسرّ هذا المزيج لنفسه لتزجيج تماثيله من الفخار . وكانت أطياف هذا المزيج الخضر والزرق والبيض والأرجوانية تضفى على منحوتاته صفة التماسك (لوحة ١٥٦) . وقد استمر العمل فى محرف لوقا بعد وفاته على يد ابن أخيه أندريا دلّاروبيا (١٤٣٥ – ١٥٢٥) ، ثم بواسطة أبناء أندريا وهم لوقا الثانى وجوڤانى وجيرولامو دلّاروبيا . وكان فى ولع أندريا بما فيه سرد للأحداث ماجرّه إلى تطوير تقنية عَمّه لوقا دللاروبيا فتجلّت منحوتاته فى صفوف وشرائط من النقوش البارزة الملونة التى انتشرت انتشاراً واسعًا فى كافة أنحاء إقليم توسكانيا ، ومن أشهرها لوحات المنحوتات البارزة الملونة على مستوصف اللقطاء بفلورنسا ، فإذا الطلبات تنهال على أسرة دللاروبيا من كافة المدن التوسكانية لشراء تماثيلهم ولوحاتهم ذات الأشكال الدقيقة والبسمات الناعمة والعيون الناعسة والمحاطة فى الغالب بسماء زرقاء وبأكاليل الزهور (لوحات ١٥٧ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) . ومن بين النماذج البديعة لشرائط المنحوتات السردية تلك التى تعلو أروقة مستشفى مدينة پيستويا . وقد أنجزها الاخوة لوقا وجوڤانى وجيرولامو دِللاروبيا (لوحات ١٥٨ , ١٥٩ , ١٦٠) .



لوحة ١٥٦ :لوقا دلّاروبيا. عذراء الزهور. طين محرّق مزجّج، المتحف القومي بفلورنسا





لوحة ١٥٨ : لوقا الثاني وچوڤاني وچيرولامو دلّاروبيا: شرائط المنحوتات التى تعلو أروقة مستشفى پيستويا.



لوحة ١٥٩ : لوقا الأصغر وچوڤاني وچيرولامو دلّاروبيا: نماذج من شرائط المنحوتات التى تعلو أروقة مستشفى پيستويا.



١٥٧ أ لوقا ديلّا روبيا - العذراء والطفل
١٥٧ ب جوفاني ديلّا روبيا - العذراء والطفل والقديس يوحنا
١٥٧ جـ جوفاني ديلّا روبيا - إكليل الزهور
١٥٧ د لوقا ديلّا روبيا - أحد ولدان الحب
١٥٧ و اندريا ديلّا روبيا - وجه فتاة
١٥٧ هـ اندريا ديلّا روبيا - وجه صبية


N
D
OR
MI
RE
SE
M
P·P
ON



لوحة ١٦٠ : لوقا ديلّاروبيا: الزيارة

التصوير الفلورنسى
مازّاتشيو (١٤٠١ ـ ١٤٢٨)

ما لبث عالم العصور الوسطى أن انقلب رأساً على عقب ، فأصبحت السماء غير السماء والأرض غير الأرض وكما نشأت اهتمامات جديدة نشأت قيم جديدة ، فمنح هذا التغيير الفنان مجالاً لنشاط بلا حدود ، ولا غرو فواجب الفنان دائماً أن يكشف عن المثل التى يعتنقها عصره . ولكن أى مجال كان هناك أمام النحت والتصوير ؟ تلك الفنون التى تهدف أول ما تهدف إلى أن تجعلنا ندرك الدلالة المادية للأشياء فى عصر كالعصر الوسيط حيث كان الجسد البشرى محروماً من أى دلالة جوهرية ، وحيث كان فن تمثيل الشخوص يزدهر – مثلما ازدهر چوتو – كظاهرة منعزلة بمفردها ، على حين غدا الإقبال على فنان تمثيل الشخوص فى عصر النهضة بلا نظير منذ عصر الإغريق الذهبى حتى يكشف لجيل مؤمن بقدرة الإنسان على إخضاع العالم لمشيئته عن أفضل النماذج والأنماط الجسدية التى يتفتّق عنها خياله وفنه . وإذ كان هذا الإقبال ملحّاً ومستمراً لم يظهر فنان واحد فقط بل مئات الفنانين الإيطاليين القادرين كلٌّ بأسلوبه الخاص فى إطار نظرية مشتركة على مقارعة فن الإغريق .

ولقد كانت العذراء هى الموضوع الأثير لدى المصوّرين الإيطاليين منذ احتفى بها الفن البيزنطى ، فكانت حتى القرن الرابع عشر تُصوَّر فى الوضعة الكهنوتية التى فرضتها الكنيسة ، إلى أن أخذ مصوّرو مدرسة سيينا يضفون عليها مسحة من الجلال والشجن دون تقيّد بقسمات الوجه التى تميز شخصاً عن غيره . ومع ظهور القديس فرنسيس الأسيزى وإسباغه السمة الإنسانية على العقيدة المسيحية أخذ المصوّرون يتجهون شيئاً فشيئاً إلى صبغ العذراء بسمات الأم الحانية أو الأسيانة . ومع ابتعادهم عن تصويرها فى صورة مثالية فقد حرصوا على إضفاء جمال آسر على وجهها الذى غالباً ما شكّلوا قسماته من ملامح شخصيات مميزة فى عصرهم ما أكثر ما كانت وجوه عشيقاتهم ، مقتفين بذلك أثر الفنان اليونانى براكستيليس الذى اتخذ من معشوقته فرينى النموذج الذى اختاره ليكون تمثال الربة ڤينوس الكنيدية كما مرّ بنا (لوحة ٦٢) . وأخذ كل مصور يسجّل انطباعاته ومزاجه الخاص فى تصويره للعذراء ، فعلى حين يصورها بوتتشيللى فى تعبير حزين يشوبه بعض التكلّف ، يصورها مانتنيا فى نضارة الفلاحات ، بينما يصوّرها جيرلاندايو متّشحة بالرصانة . ومن الطبيعى أنه كلما سعى المصور وراء الجمال ابتعد عن الحسّ الدينى بقدر ابتعاده عن الواقعية .

وكان كُلٌّ من بولايولو وڤيروكيو مصوّرين أيضاً فى وقت كان فن النحت فيه يسبق غيره بتجاربه على المنظور والتشريح والضوء والظل . وتكشف حوافهما المحوّطة[٧١] الحادة فى مصوّراتهما وكذا معالم شخوصهما الصارمة عن حرفتهما الحقيقية الأصلية صُيَّاغاً مهرة للمعادن وخاصة البرونز . وعلى العكس من الاتجاه الكلاسيكى لكل من جيبرتى ودوناتللو كان بولايولو وڤيروكيو أساساً من ذوى العقلية العلمية . وفى محرف ڤيروكيو تلقّى ليوناردو دافنشى تدريبه العلمى ، وحمل من بعد أستاذه لواء الظمأ العلمى الذى لا يرتوى ، بينما قُدِّر لميكلانچلو تحت تأثير دوناتللو أن يحمل على كتفيه أمانة المثل الأعلى للجمال الإنسانى كى يُسلِمه بدوره إلى أبناء القرن التالى .

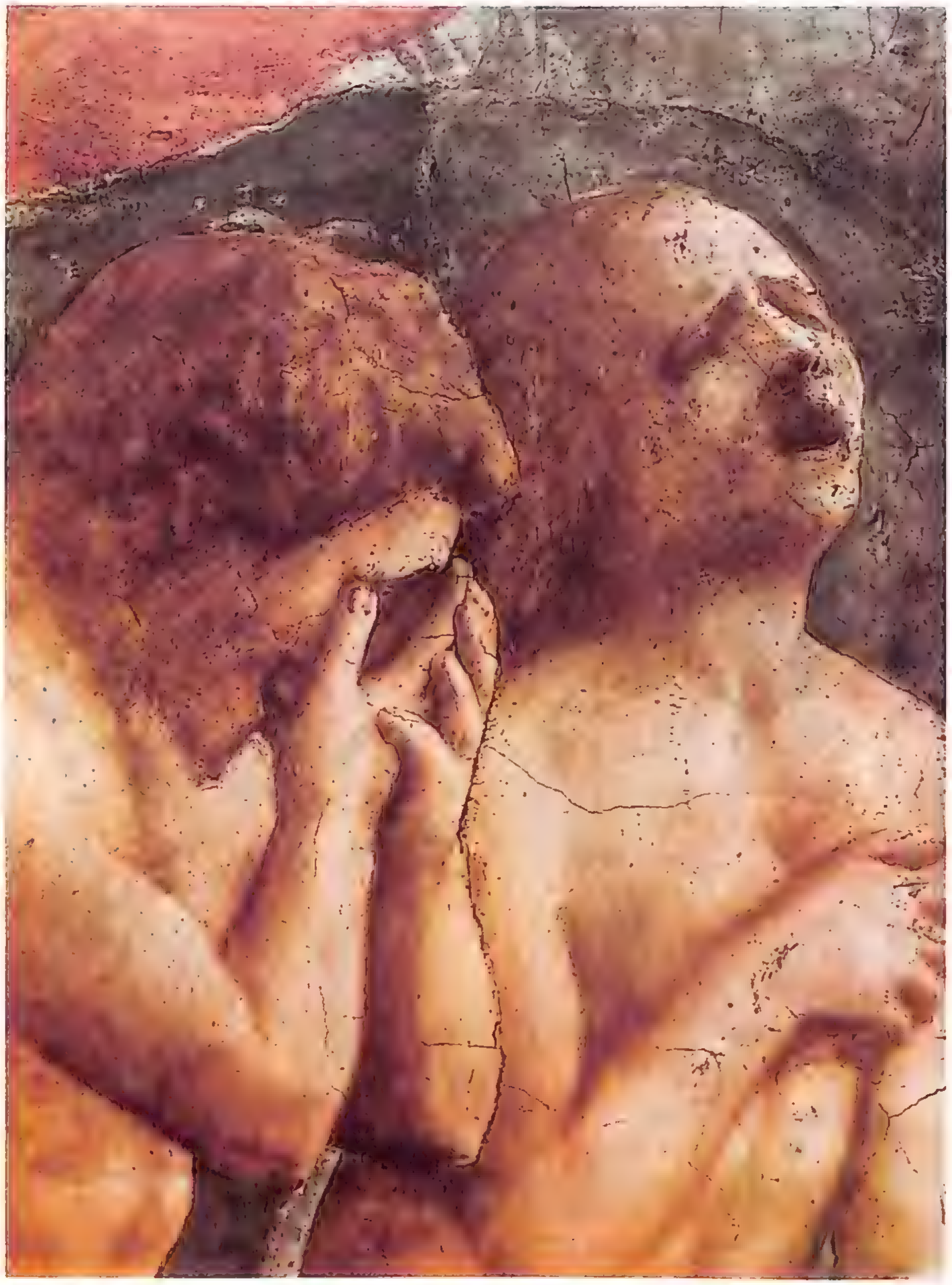
وُلِد مازاتشيو Massaccio فى ديسمبر عام ١٤٠١ واسمه الأصلى طُومازو ، ولكنه كُنّى مازاتشيو أى طوم الأرعن لفرط حساسيته على نحو ما يذهب المؤرخ الفنان ڤاسارى – فقد كان مازاتشيو يمثل الطيبة خالصة ، أو لأنه كان ينسى أن يتناول طعامه أو يمشّط شعره إذا ما انغمس فى التصوير . وقد برزت أعماله بتأثير الآراء الجديدة التى كانت تعجّ بها فلورنسا فى مستهل القرن الخامس عشر والتى نادى بها كل من المعمارى برونليسكى والمثّال دوناتللو ، فقد خصّص الأول جانباً كبيراً من جهده – كما قدمت – لدراسة المنظور الذى استُخدم قبلُ استخداما خاطئاً ثم ذاعت شهرته عندما شيّد استنادا إلى نظرياته قبة كنيسة الدومو بفلورنسا ، وقد أنشأ صداقة بمازاتشيو رغم أنه كان يصغره سنّا ، ولعله هو الذى لقّنه أصول قواعد المنظور . أما الثانى فهو المثّال دوناتللو الذى ذاع صيته فى منتصف القرن نظراً لنقوشه الخفيضة الغائرة التى تمثل « فداء إسحاق » ، كما أثبت من خلال منحوتاته أن دراسة المنحوتات الكلاسيكية القديمة يمكن أن تتضمن ملامح واقعية تجعلها شائعة سائغة بين الناس . ومن ثم فليس غريباً أن يكون مازاتشيو تلميذ المعمارى والمثّال قد وجد فى المنظور والكتل والأجرام ما يلزمه من العناصر الجوهرية للتكوين الفنى ، وكان ذلك شيئاً جديداً فى تاريخ فن التصوير . يقول ڤاسارى : « إن مازاتشيو قد أضفى على أشكال شخوصه تجسيماً طبيعياً مناسباً لم يظهر فى أعمال من سبقه من المصورين ، كما أدرك أن الشخوص التى تبدو ثابتة الوقفة تعوزها الرشاقة والاكتمال ، وأن مَنْ يصوّرها على غير هذا النحو يكشف عن جهله بأصول التضاؤل النسبى وقواعد المنظور . وإذا كان چوتو قد تناول المنظور فى تصاويره فإنه قد تناوله باعتباره عنصراً ثانوياً لإبراز تأثيرات معينة ، على حين سعى مازاتشيو إلى الإيحاء بالفراغ بأسلوب رياضى عقلانى » .

ولقد تصادفنا فيما سنعرض له فى هذه الدراسة درايةٌ بالعلم أَوْفَى وتقنةٌ أدقّ وكمال لا يُبارَى فى العناية بالتفاصيل ، لكننا لن نصادف ما هو أشد واقعية أو أشد دلالة من أعمال مازاتشيو المصوّرة ، فمهما تراكم فوقها الغبار أو طوتها الأحقاب فلن يقع نظر المشاهد عليها إلا ويحسّ ما تستثيره أقوى حواسه اللمسية ، وأنه بات يستطيع أن يلمس كل شكل من أشكال شخوصه التى تتأبّى على كل لمسة ، أو كما يذهب العلامة برنارد برينسون إلى « أنه يحتاج إلى بذل جهد خارق لزحزحتها ، بل إنه يستطيع أن يدور حولها لكأنها نحت مجسّم » ، ففى صف واحد مع برونليسكى ودوناتللو ترتفع قامة مازاتشيو بين هذا الثالوث المبدع ، كما لن يتطرق الشك إلينا إزاء الأهمية البالغة لتصاويره الجدارية التى خلّفها فى مصلّى برانكاتشى بكنيسة سانتا ماريا دل كارمينى بفلورنسا . أما لوحته « طرد آدم وحواء من الجنة » (لوحة ١٦١ ، ١٦٢) فقد جسّد فيها الشخصيتين بتقنية الفاتح والداكن « كيارسكورو »[٧٢] الضاربة إلى الحمرة ، يحلّق من فوقهما المَلَكُ المكلّف بطردهما شاهراً سيفه . وهذا الموضوع الذى وقع عليه اختيار مازاتشيو هو أحد الموضوعات القليلة فى الفن

المسيحى الذى استطاع فيه أن يعرض الجسد البشرى عارياً داخل جدران الكنيسة دون إثارة رجال الدين . وحين استطاع مازاتشيو أن يصور النور منسكباً من اليمين وكأنه ينحدر من شلال ضياء ، وحين جعلى آدم وحواء يخطوان إلى النور منحرفين ، أمكنه بذلك أن يشكّل حدود جسديهما المحوّطة بالأضواء والظلال فيبدوان وكأنهما نحت مجسّم . ولم تفت مازاتشيو النظرة الدرامية للموقف ، فأفصح عما انطوت عليه الخطيئة الأولى للإنسان من نزوة مورّطة من خلال الجسد البشرى وحده دون سواه ، فحواء تندّ عنها شهقة حياء وقد أدركت عُريها ، بينما يستشعر آدم الخزى فى مواجهة الضوء فأخفى وجهه بيديه ، والمَلَكُ المحلّق نفسه يتأمل مأساة سقوط الإنسان بقلق يكاد يكون بشرياً . ورسم مازاتشيو ساق آدم اليمنى مسحوبة إلى الوراء تعبيراً عن واقعة الطرد ، وإن جاءت نسب ذراعيه وكفّ حواء اليسرى تعوزها الدقة . على أن هذه الهنات تعدّ غير ذات شأن بالقياس إلى الخطوة الهامة الأثر التى أقدم عليها مازاتشيو بتحديد علاقة الإنسان فى فن التصوير بالبيئة المحيطة به . ويغالى برينسون إذ يقول : « إنه حتى ميكلانچلو نفسه إذا ما وضعناه موضع المقارنة مع مازاتشيو فى مجال الواقعية والدلالة يأتى فى المرتبة التالية . فلوحته « سقوط آدم وحواء فى الخطيئة » (لوحة ٣٢١) بسقف مصلى سيستينا إذا ما ضاهيناها بلوحة « طرد آدم وحواء من الجنة » لمازاتشيو لا كتشفنا أن شخوص ميكلانچلو وإن كانت أشد دقة إلا أنها أقل واقعية ، وأنه بينما يصور ميكلانچلو آدم وكأنه يتفادى ضربة السيف ، ويصور حواء وكأنها تنكمش فى خوف ذليل ، يخطو آدم وحواء فى لوحة مازاتشيو مسحوقى القلب ندماً وخزياً ، قد يسمعان ولكن لا يبصران المَلَكَ المحلّق فوقهما الذى يقود خطاهما نحو الأرض » .

وتعدّ لوحة « دفع الجزية » أشهر أعمال مازاتشيو التى اقتبسها عن إنجيل متى (١٤ : ١٧ -٢٢) ولم يكن قد سبقه إلى استخدامها أحد فى الإيقونوغرافية الدينية ، وخلاصتها أن العشّار [جابى الضرائب] قد طالب تلاميذ المسيح بدفع الجزية عنهم وعن معلّمهم عند مجيئهم إلى كفرناحوم ، فأمر المسيحُ « بطرساً » أن يذهب إلى البحر ويلقى صنّارته ثم يفتح فم أول سمكة تعلق بها ليأخذ منه درهمين يدفعهما للعشار . وتصور اللوحة الجدارية القصة بمراحلها الثلاث ، فنشهد فى الوسط المسيح وقد التف حوله تلامذته الذين أوقفهم العشّار ومن بينهم بطرس وهو يصغى إلى أمر السيد المسيح (لوحات ١٦٣ , ١٦٤ , ١٦٥) . وإلى اليسار وبالقرب من خط الأفق نرى بطرس يتناول الدراهم من فم السمكة . وإلى اليمن نراه وهو يعطى الجباية للعشّار عند بوابة المدينة . ويذهب ڤاسارى إلى أن الشخصية التى ترتدى العباءة الحمراء الفضفاضة بين مجموعة الشخوص فى منتصف اللوحة هى لمازاتشيو نفسه ، وإن ذهب غيره إلى أنها لفيلتشى برانكاتشى تاجر الحرير الثريّ (١٤٣٣) واهب الزخارف فى المصلّى المدعوة باسمه فى كنيسة سانتا ماريا دل كارمينى بفلورنسا .

وهكذا كان مازاتشيو على غرار چوتو الذى سبقه بقرن من الزمان أستاذاً من أرفع طراز يمتلك ناصية الحاسة اللمسية والقدرة على التعبير عنها . ولقد حالت وفاته المبكرة إذ لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين من عمره دون تحقيق حلمه على الوجه الأكمل ، وكان لا معدى عن التلبّث حتى يطلع علينا ليوناردو وميكلانچلو لكى يُنْجزا الرسالة التى اضطلع بها ، وظلت صوره الجدارية بمثابة مدرسة للمصورين الفلورنسيين من بعده .



لوحة ١٦٢ : مازاتشيو: آدم وحواء. تفصيل. كنيسة سانتا ماريا دِلْ كارميني بفلورنسا.

وقد نجانب الإنصاف إذا حكمنا على تلك الفترة التى مضت بين چوتو ومازاتشيو بأنها كانت خُلْواً من أى عمل فنى ذى قيمة ، فبين أيدينا عن هذه الفترة لوحات مصورة تحمل سبقاً محسوساً فى تصوير المناظر الطبيعية وفى تطبيق بعض قواعد المنظور وفى تسجيل تعبيرات الوجوه . ولكن لم نحظ بشئ له شأنه إلى جانب ما ترك مازاتشيو إلا حين قاربت هذه الفترة من الانتهاء ، وذلك على أيدى حفنة من المصوّرين لا يتجاوزون أصابع اليد عدّاً ، كانوا من الفنانين الموهوبين لا العباقرة ، وفى مقدمتهم فرا أنچليكو وپاولو أوتشيللو وفرا فيليپو ظلّوا بعد مازاتشيو يشكّلون ذوق الجماهير ويلقّنون تلاميذهم ما تنطبع عليه نفوسهم وما يحسّون .





لوحة ١٦٢ : مازاتشيو: آدم وحواء. الملاك المحلّق فوق آدم وحواء يقود خطاهما نحو الأرض (تفصيل).

لوحة ١٦١ : مازاتشيو: آدم وحواء. كنيسة سانتا ماريا دلْ كارميني بفلورنسا.





لوحة ١٦٣ : مازاتشيو: دافعوا الجزية



لوحة ١٦٤ : مازاتشيو: تفصيل. المسيح.



لوحة ١٦٥ : مازاتشيو: دفع الجزية. تفصيل. بطرس يعطي الجباية للعشّار

فرا أنجيليكو ١٣٨٧ ـ ١٤٥٠

وكان فرا أنجيليكو Fra Angelico – ويدعى فى الأصل جويدو دى بييترو – قد انتظم سلك الرهبنة فى عام ١٤٠٧ وانضم إلى جماعة الدومينكان بالقرب من فييزولى Fiesole ضاحية فلورنسا ، فدعاه رفاقه فرا چوفانى أنچيليكو « الأخ الملاك » ، وكان قد وقف نفسه على تصوير رؤى العصور الوسطى لجنة الله على الأرض . ولا تدلنا اللوحات التى خلّفها فرا أنچيليكو فوق جدران دير القديس مرقص بفلورنسا وغيرها على موهبة فنية فحسب بل على ما كانت تنطوى عليه نفسه من رقة وتعاطف مع الموجودات ، فإذا تصاويره واضحة الهدف جليّة القصد تنطق بما كانت تكنّه نفسه من تفان وجديّة تغمرها الروحانية . على أن إحساسه بما له دلالة مادية أو جوهرية كان يقل شيئًا عما كان عند چوتو ، ومع ذلك فقد قاده حسّه الرهيف إلى مجالات لم يطرقها چوتو من قبل . وكان چوتو كما أسلفت كغيره من الموهوبين يترك نفسه للدلالة الجوهرية توحى إليه بما تنطوى عليه دون أن يُعنّى نفسه بالبحث وراءها ، فحسبه التقاط هذه الدلالة والتعبير عنها ، أما غيره ممن لم تكن له مثل موهبته من كبار الفنانين ، فكان إدراكه لهذه الدلالة على شئ من الإبهام ، يحسّها إحساسًا ما دون قدرة على التعبير عنها إلا متوارية ، وعلى الرغم من تواريها فإنها تنقل إلينا حسّه الذى عبّر عنه بصدق ، وكان فرا أنچيليكو على رأس هؤلاء جميعاً . كان يحس بالبهجة التى أفاضها الله على الكون إحساسًا عميقًا ، ويرى الوجود بما يحوى من خَلْق وخُلُق سويّاً لا مكان للشرّ فيه . وكان إذا اضطر إلى تصوير الشرّ لم يسعفه خياله كما كان أعجز ما يكون عن أن يصوّره ، على حين إذا أراد أن يصوّر البهجة والصلة بين الكون واللّه وما يربط الوجود باللّه من عشق ، فاضت بذلك موهبته الفنية الخلاقة فيضًا غزيرًا ، فكان بما خلّف من رسوم أعظم من زوّدنا بتصاوير للوجوه الطلقة النضرة ، وأول من أضفى على اللوحة الفلورنسية المصوّرة إشراقة عذبة بألوانها المختلفة الزاهية ، الوردية والزرقاء والذهبية . وليس فيما ترك الفنانون من تصاوير ما يعيد إلى النفس صباها مثل لوحتى « تتويج العذراء » (لوحة ١٦٦ أ ، ب) المشحونتين زهدًا والمترعتين براءة ، فإذا الوجوه تنفرج عن بشْر وتألق وإذا التكوين يجمع بين الطُّهر والجمال ويبعد البعد كله عن الإسراف والحذلقة ، فنرى خطوطه متأوّدة فى رهافة أخاذة ، ونرى الألوان نضرة كأننا فى بستان زاخر بشتّى الأزهار .

وإذ كان فرا أنچيليكو تغشاه لمسة الصوفية ، لذا تجلّت له الملائكة على نحو ما يتجلى له البشر . ولعل ما ترك لنا من تصاوير للملائكة ، تلك التصاوير اللطيفة الرهيفة وهم فيها يحيطون بالعذراء والطفل (لوحات ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤) ما بين عازف للقيثارة أو الكمان أو الأورغن أو نافخ فى المزمار أو البوق أو النفير أو قارع على الطبل أو ناقر الدف ، لعل هذا كله من أبدع ما خطّته يد فنان للملائكة على مرّ العصور . وهو بهذا قد ربط بين الإبداع فى الفن والهيام فى الحب سواء كان دنيويًا أم سماويًا ، فإذا نحن نراه قد جمع فى لوحة « يوم الحساب » حين صوّر الفردوس (لوحة ١٧٥) بين ملائكة السماء وأبرار الأرض يراقص بعضهم بعضًا حينا ويعانق بعضهم بعضًا حينا آخر . ولعل رهبانية هذا المصوّر هى التى أملت عليه هذا المزج بين الحبّين ، الدنيوى والسماوى ، فلم نجد قبله من وُفّق توفيقه فجمع بين ما هو حسّى وما هو روحى هذا الجمع الذى تجلّى فى مراقصة الملائكة للبشر ومعانقتهم إياهم ، وفى انفرادهم بالعزف على الآلات الموسيقية كما لم تظهر عليه فى العصور الوسطى التى انصبّت أخيلة فنانيها على جانب الشقاء والعذاب والترهيب لا الترغيب ، فما أكثر ما فاضت صورهم بالجحيم والنار لا الجنة والنعيم . إنا نحسّ بين كل لمسة مرقاش وأخرى نفحة من النفحات الربّانية وكأنها هى التى أملت عليه ما صوّرت يمينه وأوحت إليه بتلك الصور التى تمثل الملائكة فى تجلّيها والأبرار فى خشوعهم .



لوحة ١٦٦ أ : فرا أنچيليكو : تتويج العذراء. متحف دير القديس مرقص.



لوحة ١٦٦ ب : فرا أنجيليكو : تتويج العذراء. متحف دير القديس مرقص بفلورنسا.



لوحة ١٦٧ : المَلَكُ نافخ النفير



لوحة ١٦٨ : المَلَكُ نافخ البوق



لوحة ١٦٩ : المَلَكُ نافخ المزمار



لوحة ١٧٠ : المَلَكُ قارع الطبل



لوحة ١٧١ : المَلَكُ ناقر الدّف



لوحة ١٧٢ : المَلَكُ عازف الكمان



لوحة ١٧٣ : المَلَكُ عازف القيثارة



لوحة ١٧٤ : المَلَكُ عازف الأورغن



لوحة ١٧٥ أ : فرا أنجيليكو : رقص الملائكة. تفصيل من لوحة يوم الحساب. دير القديس مرقص بفلورنسا.

لوحة ١٧٥ ب: فرا أنجيليكو : الجند الرومان يلقون القبض على المسيح. دير القديس مرقص بفلورنسا.





لوحة ١٧٦: فرا أنجيليكو : البشارة. دير القديس مرقص بفلورنسا.

هكذا كان فرا أنچيليكو بما صوّر حلقة الوصل بين عصرين ، العصر الوسيط وعصر النهضة ، فهو وإن كان يمتّ إلى العصور الوسطى بأسباب قوية إلا أنه استخدم تلك الأسباب على نحو جديد وبتعبير حديث . ومن الغريب أن كثرة من مؤرخى الفن يتجاهلون نزعة هذا الفنان الانتقالية ويجعلونه واحدًا من فنانى عصر النهضة ، فيعدّون عليه فلتاته التى لا تتفق وعصر النهضة ، ويحصون له رسمه للأطراف دون مفاصل وبهذا تكون فى نظرهم يابسة غير طيّعة للحركة ، ويأخذون عليه كذلك ما وقع فيه من هنات فى رسمه للأحداث . ولكن الأمر على النقيض مما ذهب إليه هؤلاء العائبون ، فما من شك فى أن محاولاته فى رسم مفاصل الأطراف وتصويره للأحداث ، كان هذا وذاك بالنسبة لفنانى عصره يُعدّ سَبْقًا رفعه إلى مصاف المجدّدين ، هذا إذا استثنينا مازاتشيو الذى كانت له أولى الخطوات الرائدة فى هذا الميدان .

ولمّا كان فرا أنچيليكو من الناحية الروحية ذا نزعة قوطية ، لذا قصر تصاويره على الموضوعات الدينية تعبيرا عن روحه النورانية وتجلّياته الإشراقية ، وإن لم ينزع فى تعبيره إلى القديم بل كان يُملى عن روح عصره . ونرى فى لوحة « البشارة » (لوحة ١٧٦) التى رسمها لتزيين البهو العلوى من دير القديس مرقص بفلورنسا مزيجًا ممتعًا يجمع بين ما هو



لوحة ١٧٨ : فرا أنچيليكو : تفصيل



لوحة ١٧٩ : فرا أنچيليكو : تفصيل



لوحة ١٧٧ : فرا أنجيليكو : تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل. ناشونال جاليري بواشنطن

سابق ولاحق فنياً . ولقد كان فرا أنجيليكو جدّ شغوف بتصوير مريم العذراء حتى غدت شُغْله الشاغل . وعلى الرغم من أنه كان محفوزاً فيما يصوّر بدوافع دينية جياشة إلا أنه أضفى على شخوصه ظلاً من الواقع فى إطار نظرة المحدثين إلى « الفراغ » ، فصوّر المبنى والمنظور فى إتقان لافت ، وما أقرب الشبه بين الرواق ذى العقود فى هذه اللوحة وبين نظيره فى قصر مديتشى – ريكاردى (لوحة ١٢٦) ، وإن بدا استخدامه للضوء عجيباً لمخالفته لما عوّدنا عليه مازاتشيو ، فلقد غمر صورة جبريل وكذا صورة مريم بفيض من النور فإذا بنا نتطلع إلى رؤيا حالمة لا صورة مصوّرة .

كذلك تأسرنا لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » المحفوظة بالناشونال جاليرى فى واشنطن التى أخذ فيها أنجيليكو ثم أتمها من بعده فرا فيليبو ، وباتت تُعدّ من خوارق الأعمال الفنية (لوحات ١٧٧ , ١٧٨ , ١٧٩) . وقليلة هى منجزات القرن الخامس عشر التى تعبر عن ماضى التصوير وترهص بمستقبله فى الوقت نفسه مثل هذه اللوحة المدوّرة بنسبها السّوية وإيقونوغرافيتها ذات الطابع الفريد . وقد تبدو للوهلة الأولى عملاً متحفّظاً فى ثراء صيغه وتدفّق خطوطه وإشراقة ألوانه الرهيفة الجذابة وكأنها بستان زهور ، لكنها إذا كانت قد استمدت مضمونها الدينى من أعماق العصور الوسطى إلا أنها تحمل بشارات المستقبل ، فصفّ الصّبية العرايا المطلّ على موكب المجوس يشى بالعناية الشديدة بدقة تفاصيل الجسد البشرى الذى شغل أذهان المصورين الفلورنسيين إلى أن بلغ ذروته فى عرايا ميكلانجلو . كما أن مشهد المزْوَد بما فيه من تفاصيل ينفذ بنا إلى فن تصوير الحياة اليومية Genre Painting (٥٩) الذى سيشيع فيما بعد . ومن الطريف أن نلحظ كيف أن الفن الفلورنسى ظل على مدى نصف القرن التالى واقعاً تحت تأثير هذين الراهبين اللذين اضطلعا بتصوير هذه اللوحة . ويشدّ انتباهنا الطاووس البديع الرابض فوق مُسنّم المزْود ، وكان الطاووس فى الفن المسيحى رمزاً للخلود وفقاً للأسطورة الشائعة بأن لحم الطاووس لا يلحقه العفن ، ومن هذا المنطلق يظهر الطاووس من وقت لآخر فى مشاهد ميلاد المسيح ، وترمز النقوش على ذيل الطائر التى تبدو كأنها مائة عين إلى الكنيسة التى « لا تخفى عليها خافية » .

ثم إن فرا أنجيليكو لم يكن أول فنان إيطالى عُنى بتصوير المشاهد الخلوية فحسب بل كان كذلك أول من بثّ فى روعنا الإحساس بجمال الطبيعة ورونقها ، فإذا نحن نحس نضارة الربيع فى تصويره لأزهار البيئة التوسكانية ، وهو ما تجلّى فى لوحة « البشارة » ولوحة « هروب العائلة المقدسة » إلى مصر (لوحة ١٨٠) ولوحة دفن جسد المسيح (لوحة ١٨١) التى لم يختلف الحكم على دقتها ومطابقتها للحقيقة علماء النبات . وثمة بمتحف ناشونال جاليرى بلندن لوحة طريفة من رسم تلميذ من تلامذة فرا أنجيليكو يلفتنا إليها أن موضوعها قد ارتد إلى أساطير اليونان الوثنية وإن اقتدى التلميذ بأسلوب أستاذه فى رسم الوجوه والمناظر الطبيعية والمبانى مع ما بين الموضوعين المعروضين من خلاف . فعلى حين كانت موضوعات الأستاذ تتعلق بما هو دينى قدسى كان موضوع التلميذ يجنح إلى ما هو ماجن ، وهو ما يتجلى فى صورته التى تمثل « اختطاف باريس لمعشوقته هيلينا » (لوحة ١٨٢) وما ينطوى عليه موضوعها من غدر وانتهاك للحرمات .



لوحة ١٨٠ : فرا أنجيليكو : هروب العائلة المقدسة إلى مصر. دير القديس مرقص بفلورنسا.



لوحة ١٨١: فرا أنجيليكو : دفن جسد المسيح. متحف دير القديس مرقص بفلورنسا.

باولو أُوتْشيللو ١٣٩٧ ـ ١٤٧٥

إذا كان باولو أوتشيللو Uccello قد امتلك ناصية الإحساس بالقيم اللمسية وباللون على السواء فإنه لم يستخدم هذه الموهبة إلا من أجل إيضاح المسائل العلمية فحسب ، إذ كان ولعه الحقيقى بـ « المنظور » . وكان التصوير بالنسبة إليه مجرد وسيلة لاكتشاف حلول لمسائل المنظور والإعراب عن قدراته فى التغلب على المعضلات العلمية ، ومن ثم أنجز صورًا احتال فيها على أن يرسم أقصى ما يستطيع من خطوط يمكن أن تقود العين نحو مركز اللوحة ، فصوّر الخيل منبطحة والفرسان القتلى والجرحى والرماح المتكسّرة والحقول المحروثة لخدمة التصميم المحسوب الخطوط المتلاقية . وفى غمرة حماسه تناسى الألوان المميزة للسمات والخصائص ، فإذا هو يصبغ خيله باللون الأخضر أو الوردى ، كما تجاهل عنصر الحركة دون التفات للتكوين الفنى ، ولم يبال بالدلالة المادية على الإطلاق .

ولوحة « معركة سان رومانو » هى إحدى لوحات ثلاث رسمها أوتشيللو لنفس الموضوع ، إحداها بالناشونال جاليرى بلندن (لوحة ١٨٣) والثانية بمتحف أوفتزى بفلورنسا (لوحة ١٨٤) والثالثة بمتحف اللوفر (لوحة ١٨٥) ، ويتوسطها جميعًا القائد نيكولو دا تولنتينو فوق صهوة جواده . ومردّ أهمية هذه اللوحات الثلاثة إلى بُعدها عن تصوير إراقة الدماء ، فهى توحى لنا أننا فى مواجهة مبارزات للفروسية أكثر من إيحائها بجو المعارك . وبدلاً من أن نرى الحركة المصوّرة التى تنطوى عليها مشاهد القتال إذا الفنان يُلقى فى روعنا أننا نشهد عرضًا لشخوص متراصّة توقفت حركتها بغتة دون ما سبب . ولقد كان أوتشيللو مولعًا باستعراض مهارته الشديدة فى تصوير المنظور واتباع قواعد « التضاؤل النسبى » على نحو ما نرى فى مراعاته لها فى تصـوير المقاتل المنكـفـئ على وجهـه فى لوحـة الناشـونال جالـيرى (لوحة ١٨٦) ، فضلاً عن براعة الرّسامة فى ذيل الحصان الذى يتوسط الصورة ، أقول إن ولعه باستعراض هذه المهارة جعله يهبط بعض الشئ بمكانته الفنية المرموقة باعتباره مؤسس إحدى مدرستى التصوير اللتين أخذتا فى الازدهار منذ ذلك الوقت ، وهما مدرسة « المهارة الفنية » عقلانية كانت أم يدوية والمدرسة « الطبيعية » ، وبتزايد عدد فنانى هاتين المدرستين ازداد تأثيرهم سلبًا وإيجابًا على مصير فن التصوير الفلورنسى .

وكانت هذه اللوحات الثلاث تزيّن غرفة نوم لورنزو ده مديتشى عام ١٤٩٢ ، وموضوعها هو هزيمة سان رومانو التى وقعت فى أول يونيه ١٤٣٢ . وكانت قوات سيينا المتحالفة مع دوق ميلانو قد غزت أراضى فلورنسا تحت قيادة برناردينو ديللا كاردا . وبعد أن سقطت بعض القلاع الفلورنسية فى أيدى جيش سيينا استبدل بالقائد الفلورنسى ميكيليتو دا كوتنيولا - الذى عُهد إليه بقيادة أقل شأنًا - قائد آخر هو نيكولو موروتشى . وعند شروق شمس أول يونيه فوجئ نيكولو ولم يكن يصطحب معه غير عشرين فارسًا بجيش سيينا يقترب من حصن سان رومانو ، فظل يقاوم وصحبه ببطولة ساعات ثمانية حتى لحق به دا كوتنيولا الذى عبرت قوته نهر الأرنو لتهاجم مؤخرة جيش سيينا فكُتب له النصر .

وتمثّل لوحة الناشونال جاليرى التى يرجّح أنها كانت تزيّن اليسار من غرفة نوم لورنزو ده مديتشى ، نيكولو موروتشى يقود الهجوم بالقرب من حصن سان رومانو ، على حين تمثل لوحة متحف الأوفتزى التى كانت فى الوسط جندلة برناردينوديللا كاردا من فوق صهوة جواده ، وتمثل لوحة متحف اللوڤر التى كانت تزيّن اليمين من الغرفة ميكيليتو داكوتنيولا يقود الهجوم المضاد الذى شنّته الكتائب الفلورنسية . وتختلف المشاهد الثلاثة عن بعضها فى خطة ألوانها ، وجميعها فى حالة شبه مهترئة من جراء ما لحقها من تنظيف وترميم ، وتعدّ لوحة اللوڤر أحسنهم حالاً . وقد بدأ أوتشيللو تصوير هذه اللوحات عام ١٤٥١ قرب الانتهاء من تشييد قصر مديتشى وفرغ منها عام ١٤٥٧ . ومع أن اللوحات الثلاث تشكّل مجموعة زخرفية متكاملة إلا أن الفنان لم يقصد بها وصفاً شاملاً متصلاً ، وجاء استخدامه للمنظور الخطّى محدودًا وقد انحصر فى قطاع ضيق نسبيًا من المشهد .

ويكشف أوتشيللو عن ولعه بالحيوان بإبرازه لخصائص الجواد والتنين فى لوحته الصغيرة « القديس مارجرجس والتنين » (لوحات ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩) التى سجل بها أسطورة ذلك القديس وهو يقضى على التنين لينقذ أميرة كاپادوسيا التى كان الوحش الرهيب على وشك افتراسها . ويلفتنا البدر باستدارته الذى شغف أوتشيللو برسمه فى لوحاته الأخيرة ، ولعله كان يكنى به عن نفسه بدلاً من توقيعه ، كما يتجلى أيضًا فى هذه اللوحة عشق الفنان للطبيعة والإنسان والحيوان . وإذ كان حريصًا على تسجيل الواقع بكل ما فيه من صدق نراه يستخدم أزياء النساء المعاصرة له فى موضوع دينى غابر .

وكما قدمتُ فإن جوهر التصوير وبخاصة تصوير الشخوص يكمن فى استخلاص القيم اللمسية للأشكال المصوّرة ، لأنها وسيلة الفن الوحيدة إلى الإدراك الواعى للأشكال بأفضل مما ندركها فى الحياة الواقعية . ولِذا كان المصور العظيم هو من يمتلك حسًا فياضًا بالقيم اللمسية وقدرة لا تبارى على التعبير عنها ، وهى حاسة يملكها الفنان المقتدر منذ نشأته حتى يكاد يكون على غير وعى بوجودها ، على حين تنصرف طاقته الواعية إلى وسائل التعبير عنها ، أى إلى « المهارة الفنية » التى تظل على الدوام شغله الشاغل حتى ينتهى المحيطون به والجمهور بصفة عامة إلى التسليم بأن عبقريته تكمن فى مهارته ، وبأن المهارة هى الفن ، وحتى وجدنا فنانًا مثل أوتشيللو يضحّى بكل ما يملكه من حسّ بالدلالة الفنية خلال المرحلة الأولى من مسيرته الفنية فى سبيل تحقيق رغبته العارمة فى استعراض مهارته والتدليل على عمق معارفه . أما فنان « المدرسة الطبيعية » فهو مَنْ فُطر على موهبة عبقرية سرعان ما صرف جهدا على علمنتها متحولا إلى ممارسة الفن لا بقصد استخلاص الدلالات المادية والجوهرية للأشياء ، ومن ثم توصيله إلينا بسرعة وتركيز يفوقان قدراتنا العادية ، مرتقيًا بحسّنا على إدراك ما تحتشد به الحياة من حيوية ، لكن بقصد البحث العلمى البحت ، مقتصرًا فيما ينقله إلينا على « الحقائق » وحدها . ورجل العلم هذا المشتغل بالتصوير ، أعنى مصوّر المدرسة الطبيعية » لا يكترث بأن يقدم لنا ما لا يستطيع غير الفن وحده تقديمه لنا - أى القيم التى تبثّ الحياة فى الأشياء المصوّرة - بل يقنع بأن يقدم لنا محاكاة لها على نحو ما تتبدّى له ، فإذا لازمه التوفيق فى هذه المحاكاة لم نظفر منه بغير الانطباع المرئى الصحيح للأشياء المصوّرة . بيد أن الفن السّوىّ لا يقتصر



لوحة ١٨٢ : أحد تلامذة فرا أنجيليكو : اختطاف باريس لهيلينا. ناشونال جاليري بلندن.

على تقديم استنساخ دقيق للأشكال وإنما الإحساس السريع المتزايد بالقدرة على إدراكها واستيعابها . وبطبيعة الحال إذا أخذنا بوجهة النظر هذه لا يكون فنانو « المدرسة الطبيعية » مثل أوتشيللو ومن حذوا حذوه قد حققوا شيئًا ذا شأن ، إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن بالنا أن جهودهم المتواصلة لتصوير الموضوعات على الوجه الذى تبدو عليه ، ودراساتهم العميقة فى علم التشريح ومجال المنظور هى التى مهّدت لظهور عبقريات عظمى مثل ليوناردو وميكلانچلو . ومن هذا المنطلق يعدّ پاولو أوتشيللو رائد الاتجاهين اللذين شاعا فى التصوير الفلورنسى خلال القرن الخامس عشر : وهما فن المهارة ذاتها ، والفن الهادف إلى إضافة نتائج علمية جديدة .



لوحة ١٨٣ : پاولو أوتشيللو : معركة سان رومانو. ناشونال جاليري بلندن.



لوحة ١٨٤ : پاولو أوتشيللو : معركة سان رومانو. متحف أوفتزي.



لوحة ١٨٥ : پاولو أوتشيللو : معركة سان رومانو. متحف اللوڤر.



لوحة ١٨٦ : پاولو أوتشيللو : معركة سان رومانو. تفصيل من اللوحة ١٨٣. المقاتل المنكفئ على وجهه



لوحة ١٨٨ : أوتشيللو. تفصيل من لوحة ١٨٧



لوحة ١٨٩ : أوتشيللو. تفصيل من لوحة ١٨٧



لوحة ١٨٧ : پاولو أوتشيللو. القديس مارجرجس والتنين. ناشونال جاليري بلندن.



لوحة ١٩٢ : فرافيليپوليپي. پورتريه شيخ مسنّ. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ١٩٠ : فرافيليپوليپي. العذراء والطفل والمَلَك. متحف أوفتزي بفلورنسا.

فرا فيليپوليپى ١٤٠٦ ـ ١٤٦٩

وقد أتاح لنا فيليپوليپي filippo Lippi بما خلّفه من فيض غزير من التصاوير التى بقى أكثرها فى حالة سليمة ما يجعلنا أكثر قدرة على تقييمه وتقديره فنانًا له مكانته وجدارته ، فإذا كان الافتتان بسحرها الجذاب كافيًا كي يخلق فنانًا عظيمًا فلنا أن نعدّ فيليپو فنانًا عظيمًا بل أعظم فنان فلورنسى قبل ليوناردو ، فأنّى لنا أن نجد وجوها أشدّ ملاحة وإغراء من عذراواته وخاصة لوحة العذراء والطفل والمَلَك التى يحتفظ بها متحف أوفتزى (لوحة ١٩٠) هى ولوحة العذراء والطفل (لوحة ١٩١) التى تثير فينا أنبل العواطف وأسماها ؟ وأين نجد فى التصوير الفلورنسى ما هو أشد جاذبية من مرح أطفاله وأكثر شاعرية من مناظره الطبيعية وأرق سحراً من ألوانه ؟ ويتوّج هذا كله التعبير عن الصحة المتدفّقة وعن مراحل العمر التى يمرّ بها الإنسان ، مستلهماً معينه الفياض مما يتمتع به من خفة الظل والروح (لوحة ١٩٢) . ومع ذلك فكل هذه الصفات المتميزة تشكّل رسّامًا فحسب لا مصوّراً من الطراز الأول ، وهذا فى الحق ما كان عليه فيليپوليپي . أما إذا كان قد تجاوز هذه المرتبة أحياناً فمردّ ذلك إلى تأثير مازاتشيو عليه أكثر مما هو إلى مواهبه الشخصية ، ذلك أنه لم يكن يمتلك الحس العميق بالدلالة المادية أو الروحية الذى ينبغى



لوحة ١٩١ : ليبىّ. العذراء والمسيح الطفل يحمل الرمانة رمز الكنيسة (لاتحاد حبوبها داخل غلافها). وتظهر فى خلفية اللوحة القديسة حنه إلى جوار ابنتها مريم الجالسة على الفراش بعد وضع طفلها. قصر بيتى – فلورنسا.

أن يمتلك ناصيته الفنان الحق . وحين كان يصوّر مترسّمًا خُطى مازاتشيو كان يعطى للقيمة اللمسية حقها أحياناً كما هى الحال فى لوحة العذراء بمتحف أوفتزى ، لكنه كان فى أغلب الأحيان يدارى عجزه عن التعبير عنها بتصوير الأردية ذات الخطوط الرشيقة والأطواء الدّسمة . من أجل هذا كانت وجهة فيليبو الفنية هى التعبير عما هو رقيق مبهج من مشاعر الحياة اليومية العادية التى تفيض على النفس بهجة وبشراً لا الالتزام بإعادة الخلق الفنى الباهر ، ومن ثم كان مكانه الحق مع مصورى حياة الناس اليومية Genre . وعلى حين اهتم هو بالتعبير عن وجدانهم اهتم غيره من أمثال بينوتزو جوتزولى بالتعبير عن أجسادهم ، وكلاهما ليبى وجوتزولى لا يهدف إلى غير التمثيل التشكيلى Representation بأى ثمن .



لوحة ١٩٣ : مدرسة بيزيللينو. مشاهد من ملحمة ملاّحى الأرجو. چاسون بين يدى الملك آيتيس. مكتبة پيير بونت مورجان



لوحة ١٩٤ : مدرسة بيزيللينو. مشاهد من ملحمة ملاّحى الأرجو.

بيزيللينو ومدرسته ١٤٢٢ ـ ١٤٥٧

تتلمذ فرنشسكو بيزيللينو على فرافيليپوليپى ، كما تأثرت تصاويره بمازاتشيو وفرا أنچيليكو ، غير أنه لم يظفر بالثناء والتقدير – وبخاصة مهارته الفذة فى رسم الحيوان – إلا فى وقت متأخر خلال القرن السادس عشر ، لا سيما على أيدى تلامذته ؛ فلقد استنبط أسلوبًا تميز برهافة الحس بالبناء والتكوين وكذا بالتعبير الغنائى المفرط . وقد اختص بزخرفة صناديق العرس ، ولعل هذه الخاصية هى التى تظهر جليّة فى تصاويره هو وتلامذته (لوحات ١٩٣ , ١٩٤ , ١٩٥ , ١٩٦) .



لوحة ١٩٥ : مدرسة پيزيللينو. عصر الحديد.



لوحة ١٩٦ : مدرسة پيزيللينو. صيد الخنازير الكاليدوني.

بَالْدُو ڤينيتّى ١٤٢٥ ـ ١٤٩٩

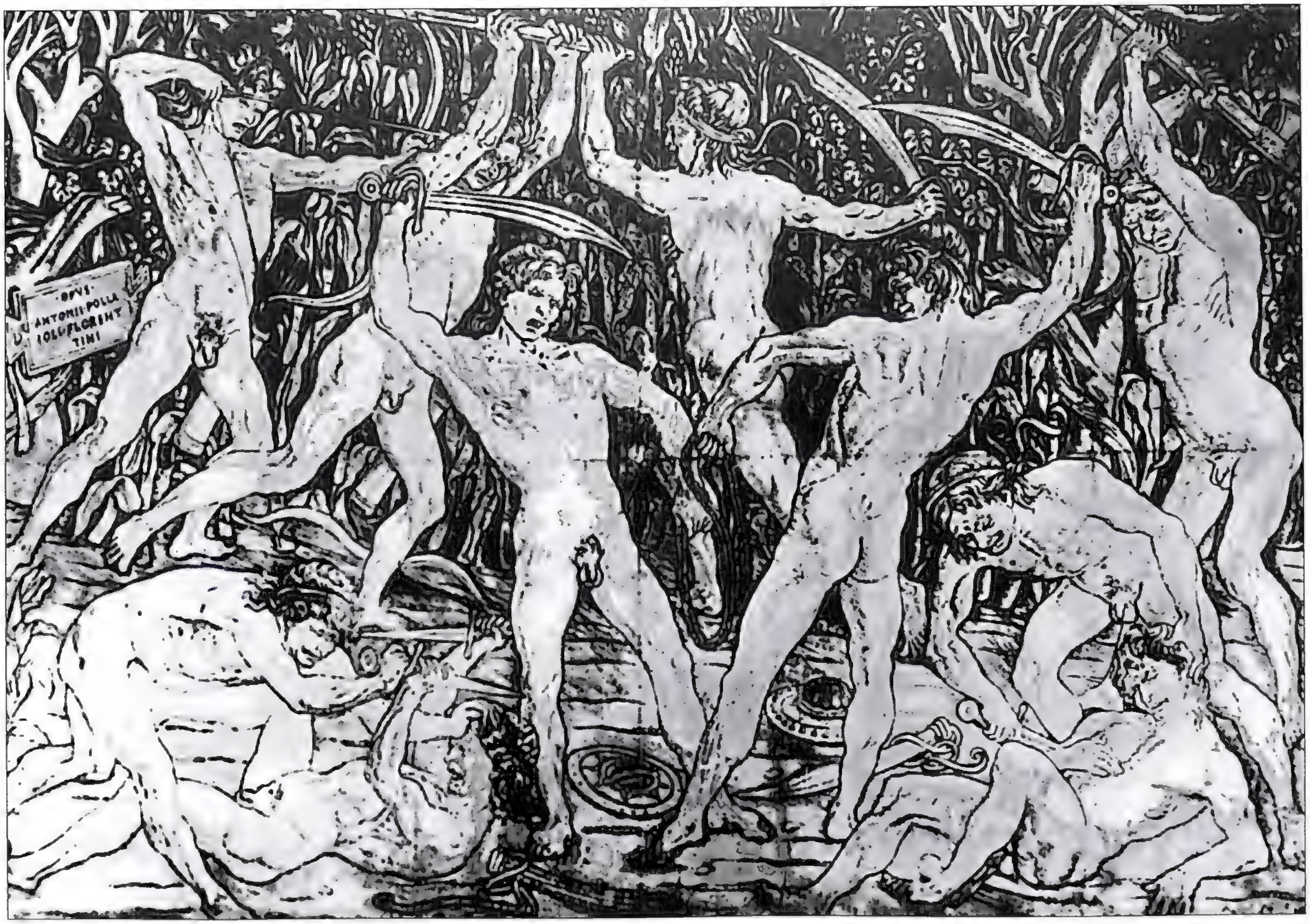
يتضح لنا باستعراض الإنجازات السابقة أن التصوير الفلورنسى فى الفترة ما بين عامى ١٤٣٠ و ١٤٦٠ لم ينحصر فى مجال الفن من حيث هو فن فحسب بل كان يجنح تارة نحوالتعبير عن العواطف والانفعالات مثلما فعل ليبى ، وتارة أخرى نحو استنساخ الطبيعة البشرية ومحاكاتها كما فعل پاولو أوتشيللو . وبذلك غدا التيار الرئيسى فى التصوير الفلورنسى بين أفراد الجيل الذى أعقب مازاتشيو هو تيار المدرسة الطبيعية التى أظلّت الجيل الناشئ بتأثيرها حتى بات من الصعوبة بمكان على هذه الطلائع أن تحيد عن هذا الاتجاه خلال الفترة من عام ١٤٦٠ حتى ١٤٩٠ ، لا لأن التربية الفنية فى مستهل هذه الحقبة كانت فى أكثرها تمثّل المدرسة الطبيعية فحسب ، وإنما أيضاً استجابة للمطالب الفعلية لحرفة التصوير التى أخذت فى الازدهار السريع ، وتمشّياً مع العقلية الفلورنسية التى كان العلم لا الفن هو رائدها . وإذ لم تكن آنذاك ثمة مهن علمية بالمعنى المتعارف عليه الآن ، وإذ كان الفن هو محط آمال جملة لا بأس بها من أهل فلورنسا ، أصبح لا مفر من أن يتتلمذ أى فتى وُهب نصيباً من الحاسة العلمية على أحد الفنانين فى صباه . وإذ لم يكن أمثال هؤلاء يمتلكون ناصية التعبير العلمى الحق ولا وسائله ولا وقت لديهم ينفقونه فيما لا يعود عليهم بالرزق ، اضطروا إلى أن يتخذوا من الفن طوال حياتهم الموضوع الذى يعبر عن اهتماماتهم الفطرية العلمية والوسيلة المثلى لإيصال معارفهم إلى الآخرين .

كان هذا هو موقف الكثرة من قادة فن التصوير بين أبناء هذا الجيل ، ويأتى فى طليعتهم ألسُّو بالدو ڤينيتّى Baldovinetti الذى لا نستشعر فيما خلّف لنا من أعمال قليلة الحس الفنى الخالص ، على حين لم يخالجنا هذا الشعور مع اثنين من معاصريه هما أنطونيو پولا يولو وأندريا ڤيروكيو ، وكلاهما لا يتطرق إلينا الشك فى أنهما بالمثل من الفنانين المولعين بالمسائل العلمية ، وإن قدّما إنجازات فنية ممتازة بهرتنا كما أسلفت . غير أن بالدوڤينيتى قد استغرقته أكثر ما استغرقته المشاكل المتعلقة بالمواد الوسيطة من حيث الألوان والعجائن اللونية ومزجها وقواعد إعدادها ، هذا إلى ما صرفه من وقته وجهده فى دراسة موضوع المناظر الطبيعية التى كان على رأس المجددين فى تصويرها كما نرى فى لوحة « العذراء والطفل » بمتحف اللوڤر (لوحة ١٩٧) ، بينما عكف كل من پولا يولو وڤيروكيو على محاولة تكثيف الأثر الذى يخلّفه فى النفس تمثيل الأشكال البشرية نحتاً أو تصويراً ، ونجحا فى مسعاهما أيما نجاح . وقد تبيّن لكليهما أن ثمة اتجاهات ثلاثة فى فن التصوير فى حاجة إلى التطوير حتى يبلغ تأثيره أقصى الحدود هى : المنظر الطبيعى والجسد العارى وتمثيل الحركة ، وهى الاتجاهات التى لم يطرقها جوتو ، إذ لم يعر الجسد العارى التفاتاً إلا فى لوحة يوم الحساب وهو يصوّر عذاب الخطاة فى الجحيم (لوحة ١٨) وأوحى بالحركة دون أن يصوّرها ، واكتفى من المناظر الطبيعية بتلميحات تكاد تكون رمزية ، وإن كانت كافية لتحقيق غرضه الذى انحصر فى التعبير عن الجسد البشرى . وفى كافة هذه الاتجاهات الثلاثة كان مازاتشيو قد أحرز كما أسلفت تقدماً ملموساً يقوده حسّه الرهيف



لوحة ١٩٧ : بالدوڤينيتى. العذراء والطفل. متحف اللوڤر.

الذى لا يخيب بالدلالة المادية ، وجعله لا يكتفى بالتعبير عن القيم اللمسية لكل شخص على حدة بل بالتعبير عنها فى مجموعات شخوصه ككل ، وكذا فى المناظر البرّية المحيطة كالتلال والرُّبى التى شكّلها بحيث تستثير المخيّلة اللمسية . ومع ذلك فإن أعماله التى تتناول العرى والمناظر الطبيعية وتمثيل الحركة بوصفها ينابيع إمتاع فنى تترك فينا أثراً عميقاً بما تنبض به من ثراء ، وكان العرى هو الموضوع الذى تناوله ميكلانجلو فيما بعد ينبوعا ثرّا للمتعة الفنية فى حد ذاتها .

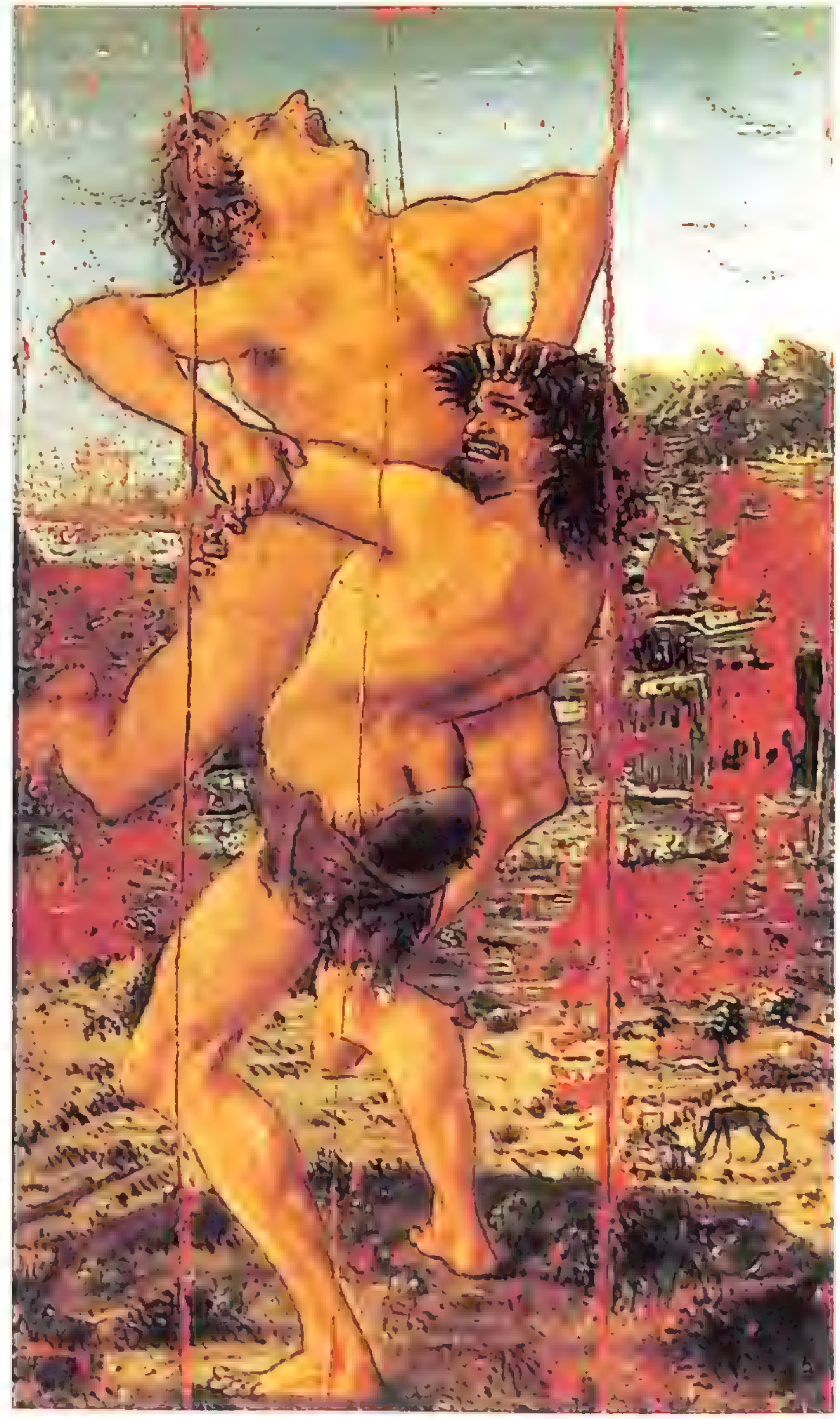


لوحة ١٩٨ : پولايولو. معركة العراة. متحف أوفتزى

أنطونيو پولايولو مصوِّرًا ١٤٢٩ ـ ١٤٩٨

و لا يمكن الخوض فى الحديث عن المتعة الجمالية التى نستشعرها من تمثيل الحركة والمناظر الطبيعية دون أن نشيد بنصيب پولايولو Pollaiuolo الوافى فى الأولى ، ونصيب بالدو ڤينيتى وپولايولو فى الثانية ، ثم نصيب ڤيروكيو أيضاً فى الثانية . فعلى أيدى هؤلاء الثلاثة تحقق التقدم الملموس بين أفراد ذلك الجيل من المصورين الفلورنسيين فى هذين المجالين .

ونحن نستطيع إدراك ما يمور فى الأجسام من حركة – التى هى شئ آخر غير الانتقال من مكان إلى آخر – مثلما ندرك الأشياء المصوّرة من خلال استثارة مخيلتنا اللمسية مع فارق واحد ، هو أن اللمس يتراجع خطوة وراء إحساسات الجهود والضغوط العضلية المختلفة . مثال ذلك أن المرء حين يشاهد شخصين يتصارعان ، فلا يعنى هذا المشهد شيئًا بالنسبة له من حيث هو نشاط حيوى مفعم مضطرم إلا إذا تحوّلت انطباعاته البصرية على الفور إلى إدراك للجهود والضغوط يستشعرها سارية فى بدنه وعضلاته ، وإلا فلن يزيد أثر ما يشاهده شيئًا عما يحسّه عندما يسمع أن شخصين يتصارعان . ومع أن مباراة للمصارعة لا شك تنطوى على عناصر فنية متنوعة ، إلا أن استمتاعنا بها لا يكون استمتاعًا فنيًا بحتًا ، ليس فقط لاستغراقنا فى متابعتنا للمباراة الرياضية بل لافتقادنا حاسة الإثارة الفنية أمام التتابع المتلاحق لحركات الأجسام التى تجعلنا عاجزين عن إدراكها إدراكًا شاملاً وما يثيره ذلك من إرهاق لملكاتنا . أما إذا كان ثمة سبيل لنقل هذا الإدراك بالحركة دون ما يصاحبها من إجهاد وتشويش ، واستطاع الفنان أن يجعلنا نفطن إلى هذه الحركات لاهثين وراء ملاحقتها وإدراكها على الطبيعة ، فإنه يمنحنا بذلك إحساسًا أوفى وأوفر بالقدرة على الإستيعاب ، وبمعنى آخر أنه يستخلص لنا الدلالات المادية للأشكال ،



لوحة ١٩٩ : پولايولو : هرقل يصرع أنطاوس. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ٢٠٠ : پولايولو : هرقل يفتك بثعبان الهيدرا. متحف أوفتزي بفلورنسا.

وإن كانت مهمته فى هذا المجال أشقّ وأصعب ، ولن يتسنى له ذلك إلا بطريقة واحدة هى التقاط الحركة المتفرّدة فى قوة تعبيرها » التى يمكن من خلالها الإحاطة بكافة الحركات التى يؤديها المصارع وتسجيلها ، فلا تلبث المتعة أن تجد سبيلها إلى الرائى الذى يشعر وكأنه هو الذى يصارع بعضلات صدره وذراعيه وكفّيه وساقيه وقدميه ، بل ويكاد يحسّ أثر الجهد الخارق الذى يبذله المصارع . كل هذا يستشعره المشاهد إذا وفّق الفنان إلى استخلاص تلك الحركة المتفرّدة فى قوة تعبيرها ، فيوحى من خلالها بالتسلسل المنطقى للجهود والضغوط المرئية فى الأطراف والعضلات .

وفى هذا المجال بالذات أدّت الروح العلمية لفنانى المدرسة الطبيعية بفلورنسا أجلّ خدمة وأوفاها للفن ، إذ كان من المتعذر تحقيق هذا التسلسل المنطقى دون دراية واسعة بأصول التشريح التى لا تتسنى إلا لأولئك المفطورين على الحاسة العلمية واتخذوا الفن حرفة ، على نحو ما نرى فى پولايولو وڤيروكيو . وفى مجال بثّ الحياة فى الموضوع المصور ثمة لوحات أربع لپولايولو بلغت الذروة ، أولاها الصورة المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم « معركة العراة » (لوحة ١٩٨) التى تزوّدنا بمتعة لا تقف عند حد ، متعة لا تقتصر على قسمات الوجوه التى تعوزها مسحة من الجمال ، ولا على مكوّنات اللوحة الزخرفية المنمّقة التى لا تقل شأناً عما للّوحة من أثر ساحر ، بل على قدرة تلك الأشكال المتصارعة بوحشية على بث الحياة فى الموضوع المصوّر مباشرة وتكثيف مستوى إحساسنا بالحيوية المتدفقة فيها . فهذا محارب قد استلقى على الأرض مرهقا منهكا وقد انحنى خصمه فوقه فعقد كل منهما العزم على طعن مُنازله ، ونرى كيف يحاول المقاتل المستلقى تسديد قدمه بجهد خارق إلى فخذ عدوه لإبعاده عنه ، فيستدير هذا ليضغط على رأسه بقوة لا تقل عن قوة خصمه كى يقضى عليه . لقد أعطى الفنان دلالات كل هذه الجهود والضغوط العضلية حقها حتى أصبح لا يسعنا إلا إدراكها فنخال أننا نحاكى هذه الحركات وأننا نبذل الجهود

نفسها فى إتيانها ، وذلك كله دون أدنى عناء أو جهد منا . وهذا الإيحاء الساحر الذى تُمليه اللوحة يجعلنا على حال نحسّ معها بأن ما يسرى فى شراييننا هو إكسير الحياة الذى يفوق الدماء التى تسرى فيها دفئًا وحيوية .

وثمة تتويج آخر لدلالات الحركة نلمسه فى لوحتين أخريين للفنان نفسه هما لوحة « هرقل يصرع أنطاوس » (لوحة ١٩٩) التى نشعر معها وكأن الطاقة قد انبثقت من تحت أقدامنا سارية فى شراييننا ونحن نتطلع إلى هرقل وقد تشبثت قدماه بالأرض وتورّمت فخذاه بما يعانى من ثقل ما يحمل ، ثم ارتداده إلى الوراء بظهره وتطويقه العنيف بذراعيه خصمه العملاق الذى يجاهد هو الآخر بشدّة ليتملّص من بين ذراعى هرقل ، فنراه يزيح بيمناه رأسه ويدفع بيسراه ذراعه . أما اللوحة الأخرى فهى لهرقل وهو يفتك بثعبان الهيدرا حيث تتجلى دلالات الطاقة والحركة نفسها (لوحة ٢٠٠) .

أما لوحة الشهيد القديس سباستيان (لوحة ٢٠١) فتعدّ رائعة پولايولو الخالدة ، وهى التى تروى قصة ضابط رومانى من الأشراف اعتنق المسيحية أيام الإمبراطور دقلديانوس الذى استنكر ذلك منه فزجره وأمره بالعودة إلى عبادة الآلهة الوثنية الرومانية ، ولما رفض الاستجابة لرغبة الإمبراطور قضى برميه بالسهام . ولا يقنع پولايولو إلا بأن يصور رماة السهام فى كافة الأوضاع التى يمكن أن يتخذوها لتنفيذ مهمتهم ومن مختلف الزوايا ، تارة بالمواجهة وتارة بالمجانبة ، ومرة بالانحناء إلى الأمام لإعداد السهم داخل القوس ، ومرة أخرى بالانتصاب لتصويب السهم إلى القديس الشهيد ، قاصداً بذلك تسجيل كافة الحركات التى يأتيها رامى السهم فإذا هو يُضفيها على ستة من الرماة وكأننا نشهد شريطًا سينمائيًا . وتكشف القوة والواقعية والعضلات المفتولة والإيحاء بالأحجام عن مدى انجذاب الفنان أثناء تصويره إلى فن النحت الأثير لديه . ولا تقل هذه اللوحة عن سابقاتها امتيازاً ، كما أنها لا تعبر عن تمثيل الحركة فحسب بل تعبّر بالمثل عن القيم اللمسية وفتوّة الجسد البشرى .

وخلال عودة هرقل إلى وطنه تصحبه عروسه ديانيرا إلى شاطئ إيڤينوس المصطخب الأمواج وجده مغموراً على غير العادة بمياه الأمطار الشتوية التى كانت تثير فيه دوامات عديدة يصعب معها عبوره . وعندها اقترب منه القنطور نيسوس الجبّار الذى كان خبيراً بأماكن العبور الضحلة عارضاً أن يحمل ديانيرا إلى الشاطئ الآخر ، فعهد هرقل إلى القنطور بالعذراء التى عراها الشحوب وحلّت بها الرعدة هلعًا وخوفًا من النهر ومن القنطور ، وطوّح هرقل بقوسه وهراوته إلى الضفة الأخرى وقذف بنفسه إلى الماء دون تردد . وحين وقف على الضفة الأخرى التقط قوسه وسمع صوت زوجته تستغيث ، فأدرك أن نيسوس يتأهب لخيانة الأمانة التى يحملها ، فأطلق بيده سهمًا اخترق ظهر القنطور ونفذ سنّه المعقوف من صدره . وقد وقع اختيار پولايولو على لحظة التوتر الدرامى والحركى القصوى – وأعنى بذلك أنه بوعيه الثاقب قد التقط الحركة المتفرّدة فى قوة تعبيرها التى نستخلص منها الدلالة المادية والجوهرية للموضوع المصور – ليسجلها فى لوحته البديعة التى تحتفظ بها جامعة ييل (لوحة ٢٠٢) حين يصوّب هرقل سهمه صوب القنطور وهو يجاهد للاحتفاظ بسبيّته بين ذراعيه بينما تحاول هى التخلّص من قبضته ، تفصل بينهما مياه النهر التى تصطخب بالحركة والتدفّق .



لوحة ٢٠١ : پولايولو : الشهيد القديس سباستيان. ناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٢٠٢ : پولايولو : اختطاف القنطور نيسوس لديانيرا زوجة هرقل. جامعة ييل. نيوهاڤن.



لوحة ٢٠٣ : ڤيروكيو: البشارة [بالاشتراك مع ليوناردو داڤنشى]. متحف أوفتزى

ڤيروكيو مصوّرًا ١٤٣٥ ـ ١٤٨٨

وفى كل ما يتصل بعنصر الحركة كان ڤيروكيو تلميذ پولايولو بلا منازع ، وإن لم يبلغ شأنه فى مجال التصوير ، لكنه قدّم فى مجال النحت روائع خالدة سبقت الإشارة إليها . وما من شك فى أن ڤيروكيو كان فى ميدان المناظر الطبيعية مجدّدًا متفرّدًا . ولقد حاول السابقون عليه وعلى رأسهم بالدو ڤينيتى وپولايولو تناول المناظر الطبيعية على قدر ما سمحت لهم أصول فن التصوير حينذاك ، فمضوا يسجّلونها بدقة متناهية كما تتراءى لهم من زاوية رؤيتهم على غرار إطلالة الطائر المحلّق فوق بيئتهم التوسكانية . ولا سبيل إلى إنكار ما نجده من متعة فى تصاويرهم وخاصة تلك التى نستقيها من القيم اللمسية ، فبدلاً من المشقّة التى لا معدى عن أن نستشعرها على الطبيعة عندما نحاول أن نميّز بأبصارنا النقاط القريبة من خط الأفق بوضوح ، تقع عليها عيوننا بجلاء فى هذه الصور ، ونشعر على التوّ بتوكيد معنى الحياة الخفاقة الكامنة فيها .

وكان ڤيروكيو أول من أدرك من الفنانين الفلورنسيين أن المحاكاة الأمينة للحواف المحوّطة لا تعدّ منظراً طبيعيًا بحق ، وأن تصوير الطبيعة مختلف كل الاختلاف عن تصوير الشخوص . وهو وإن كان قد عجز عن الوصول إلى تحديد نقطة الخلاف هذه على وجه الدقة إلا أنه فطن إلى أن الضوء والغلاف الجوى المحيط يؤديان دوراً مختلفاً فى تصوير المناظر البرّية عنه فى تصوير الشخوص ، وأن لهذين العنصرين فى المناظر الطبيعية أهمية لا تقل عن أهمية القيم اللمسية . ويبدو أنه قد تراءت له فى تأملاته كثرة من رؤى المناظر الخلوية ، وإذ كان يعرف عجزه عن تصويرها بما يعوزها من تأثيرات ضوئية وضّاءة فى رائعة النهار جنح إلى تصويرها مع الغسق وغدا تسجيل هذا الانطباع الذى يشعّ فى النفس هدأة وسكينة مع الغروب أشدّ الرغبات قربا إلى نفسه كمصوّر .

وفى لوحة « البشارة » التى يحتفظ بها متحف أوفتزى (لوحة ٢٠٣) نراه قد وفّق إلى ما لم يوفّق إليه إلا فنان فلورنسى آخر جاء بعده وتتلمذ على يديه هو ليوناردو داڤنشى ، والشائع أنه اشترك معه فى تنفيذها . وثمة لوحة طريفة للفنان ڤيروكيو استقاها من إحدى قصص « الأسفار القانونية الثانية »[٨٠] [أو « الأسفار المنحولة »[٨١]] وهى قصة« طوبيا والملاك روفائيل » يحتفظ بها متحف ناشونال جاليرى بلندن (لوحة ٢٠٤) وكانت مصدر إلهام للكثير من الفنانين ، وكان طوبيا قد أرسله أبوه الكفيف فى مهمة لتحصيل مبلغ من المال ، فاصطحب الفتى كلبه الأمين وسار على غير هدى لجهله بالطريق إلى أن التقى بالمَلَك روفائيل الذى لم يكشف له عن هويّته واصطحبه ليهديه إلى وجهته . وعند وصولهما إلى نهر دجلة نزل طوبيا ليستحم فإذا سمكة فى النهر توشك أن تفترسه فأمره المَلَك أن يأخذ السمكة ويطهّرها على أن يحتفظ بالقلب والكبد والمرارة ، وهمس إليه أنه إذا مسح بمرارة السمكة عيناً مصابة بالمياه البيضاء شُفيت فى الحال ، وبهذا أمكنه إعادة البصر لأبيه طوبيت . واللوحة تنوب عنا فى الكشف عن تفاصيل القصة ، ويلفتنا فيها فضلاً عن المنظر الطبيعى البديع أناقة ثياب الفتى والملاك التى تضفى جوا دنيويًا على هذه اللوحة ذات الموضوع الدينى .



لوحة ٢٠٤ : ڤيروكيو: طوبيا والملاك روفائيل. ناشونال جاليرى بلندن

ميلوتزو دا فورلى
(١٤٣٨ ـ ١٤٩٤)

وفى خريف عام ١٤٧٧ أتيح للعلماء والدارسين التردّد على مكتبة الفاتيكان مسايرةً لنزعة نشر الثقافة السائدة وقتذاك ، وإذا هذه المكتبة تغدو أول مكتبة عامة منذ نهاية العصر الكلاسيكى .

وكان قد عُهد إلى جيرلاندايو وغيره من المصوّرين بزخرفة « الطاقات » المختلفة الأشكال على أسقف وجدران المكتبة بلوحات تمثل فلاسفة الكنيسة وفقهاءها ، وانضم إليهم فنان آخر هو ميلوتزو دا فورلى الذى كانت « رابطة الفنانين » قد أدرجت اسمه بين « المصوّرين البابويين Pictor Papalis » . ولم يشأ هذا المصوّر أن يدور فى فُلك النزعة العقلانية الغالبة على مدرسة التصوير الفلورنسى ، كما لم تجتذبه التجارب التى كان يجربها فنانو هذه المدرسة على « الأشكال » ، بل كان مشدوداً إلى الجمع بين الاتجاه الصارم المعروف عن المصوّر مانتينيا الذى كان يؤمن بأن التاريخ سلسلة من الأطوار المتلاحقة ، كل طور قائم بذاته ، وبين الكمال النظرى الذى ينتهجه پييرو دلّلا فرنشسكا ، فإذا بأعماله تجئ إرهاصة رهيفة بالشكل الكلاسيكى الوقور الذى يحقق المثل الأعلى « للتصاوير البابوية » . وقد وقع اختيارى من بين أعمال هذا الفنان على لوحات ثلاث نُزعت من مواقعها بين زخارف قبوة مذبح بازيليكا الرُّسل المقدسين فى روما يحتفظ بها اليوم قصر الفاتيكان ، وهى تكشف عن مقدرة الفنان الفائقة على التعبير عن التضاؤل النسبى[٣٢] والإيحاء بالعمق الفراغى وبالبُعد الثالث فى شخوص الملائكة المرسومة فى باطن السقف حين يشاهدها الزائر من أدنى . كذلك تتجلى قدرته فى الارتقاء بالبناء التشكيلى الصارم المعهود فى طراز بواكير عصر النهضة وكأنه يخطّ رسائل بليغة موشّاة بالمحسّنات اللفظية المنمّقة (لوحة ٢٠٥ أ ، ب ، ج) .



لوحة ٢٠٥ : ميلوتزو دا فورلى. زخارف قبوة مذبح الرسل المقدسين. قصر الفاتيكان.
أ – ملاك يقرع الطبل
ب – ملاك يعزف على العود
ج – ملاك يعزف على الكمان





بينُوتزو جُوتْزولى ١٤٢٠ ـ ١٤٩٧

و بعد جيلين من پولايولو وڤيروكيو ظهر بوتتشللى وليوناردو اللذان حققا بلا أدنى جهد ما كان أسلافهما يكدّون فى سبيل تحقيقه ، غير أن ثمة مصوّرين آخرين لا يجوز أن نمرّ بهم مرورًا عابرًا على الرغم من أنهم لم يشكّلوا حلقات هامة فى سلسلة التطور الفنى ، اجتزئ منهم ببينوتزو جوتزولى Benozzo gozzoli ودومينكو جيرلاندايو اللذين لا تكمن جاذبيتهما فى مجال الفن البحت بقدر ما تكمن فى مجال الرسوم الإيضاحية للحياة اليومية ، وهنا تنتهى أوجه الشبه بينهما فيبدو ما بينهما من فارق بعد ذلك ملحوظًا .

وكان جوتزولى يتمتع بموهبة تلقائية نادرة على الإنجاز والإبداع مصحوبة بإشراقة وحيوية مثيرة فى سرد القصص مصوّرة ، غير أن هذه الموهبة ما لبثت أن ذوت بمرور الزمن . ومع ذلك فإن أعماله المبكرة تحمل سحرًا لا يقاوم كاد يلحق به أستاذه فرا أنجيليكو لولا تشبّثه بمغريات الحياة الدنيا وابتعاده عما يتصل بالحياة الآخرة . وعلى الرغم من أن سلسلة صوره الجدارية التى تكسو جدرانا ثلاثة من مصلّى قصر مديتشى بفلورنسا كانت فى ظاهرها تدور حول « رحلة ملوك المجوس من الشرق إلى بيت لحم »[٧٥] إلا أن مضمونها كان على وجه اليقين دينيا بالاسم فقط (لوحة ٢٠٦ إلى ٢١٤) . وقد صوّر هذه اللوحات الثلاث تخليدًا لذكرى أحد انتصارات كوزيمو السياسية حين عقد مؤتمر فلورنسا عام ١٤٣٩ للتفاوض بشأن وِحْدة الكنيستين الشرقية والغربية ، وإن جاء تصويرها بعد عشرين عاما من الحدث الذى صوّره جوتزولى تصويرًا موكبيا يمثّل رحلة حكماء الشرق الثلاثة . ويبدو فى مقدمة القافلة رؤساء وفد الإمبراطورية الشرقية [البيزنطية] وهما الإمبراطور يوحنا پاليولوجوس وبطريرك القسطنطينية تتبعهما حاشيتيهما من رجال الدين والفلاسفة والعلماء ، ويرمز الإمبراطور والبطريرك لملكين من الملوك المجوس الثلاثة فى القصة . وإذا ما تفحّصنا اللوحة بإمعان ما نلبث أن نكتشف أن الملك الثالث وقائد هذا الحشد الغفير ليس سوى الشاب لورنزو مديتشى فى أبهى زىّ ممتطيًا صهوة جواد أبيض فاره ، تتلوه بقية أسرة مديتشى وأتباعها فوق صهوات جيادهم ، على حين يبدو كوزيمو العجوز الداعى إلى انعقاد المؤتمر والمتكفّل بنفقات الوفود ممتطيًا بغلة شهباء وإلى جواره سائس زنجى يحفّ به سائر أعضاء الأسرة . ويسترعى انتباهنا بصفة خاصة وجه شخص فى الصفوف الخلفية يقف بين رجلين كثيفى اللّحى هو وجه الفنان جوتزولى نفسه الذى مهر اللوحة بإمضائه فوق شريط قلنسوته بعبارة « من عمل بينوتى » . وكانت الوحدة القصيرة المؤقتة بين الكنيستين الشرقية والغربية التى أسفرت عنها المحادثات فى حقيقتها استغاثة يائسة من إمبراطور بيزنطة ، يرمى من ورائها إلى الظفر بعون الغرب فى مواجهة التهديد التركى المتزايد . وكان التأثير الفكرى للعلماء المصاحبين له والذين تخلّف الكثيرون منهم فى فلورنسا بتشجيع من كوزيمو ذا أثر بعيد فى بلوغ هذه النتيجة . وبعد سقوط القسطنطينية فى يد الأتراك عام ١٤٥٣ اقتفى أثر هؤلاء كثيرون من الفلاسفة الشرقيين الذين حملوا معهم إلى كوزيمو مكتبات قيّمة من المخطوطات القديمة النادرة . ومع نشأة الأفلاطونية الفلورنسية الحديثة وانتشار العناية بدراسة اللغة



لوحة ٢٠٧ : جوتزولى . رحلة ملوك الشرق المجوس الثلاثة إلى بيت لحم. موكب البازيليوس يوحنا پاليولوجوس إمبراطور الدولة الرومانية المقدسة. قصر مديتشى ـ ريكاردى بفلورنسا.

اليونانية القديمة تُرجمت محاورات أفلاطون التى كان بعضها مجهولاً فى العالم الغربى بعد أفول الإمبراطورية الرومانية .

ورسم جوتزولى لوحاته الثلاث فى ظل خلفية جبلية تكسوها الأشجار تقع إلى الجنوب من فلورنسا تناولها بشئ من التحوير . وعلى الرغم من ازدحام التكوين الفنى بشتى التفاصيل إلا أن الخلفية واضحة بجلاء . وتكشف كتل الرّبى الصخرية الأفقية وجذوع الأشجار الرأسية عن محاولة الفنان توفير التوازن بين كافة عناصر التكوين الفنى باللوحة . ومهما بلغ إعجابنا وافتتاننا بهذه الصور الجدارية فلا مناص من الاعتراف بأن جوتزولى فى جوهره هو مزخرف منمّق أكثر منه مصوّرًا مبدعًا ، فإذا هو يحشد فى لوحاته الثياب المزركشة والخيل المطهّمة والفهود المستأنسة والطيور الغريبة والأشجار الباسقة والبغال بأحمالها والجمال بأثقالها وكلاب الصيد فى عَدْوها . فلا غرو أن شدّت هذه اللوحات الثلاث الشبيهة بالنسجيّات المرسّمة بما تضم من ألوان زاهية وما تنطوى عليه من معلومات تاريخية وأخبار وثائقية جمهور الفلورنسيين المولع بمواكب النصر والمهرجانات التى أطلقوا عليها اسم Trionfi ، وكانت عروضًا لجموع غفيرة تمثل شخصيات وأحداثًا أسطورية تاريخية يرتدى المشتركون فيها الأزياء المتنوعة والثياب التنكرية وتتوّج هاماتهم أكاليل الزهور .



لوحة ٢٠٦ : بينوتزو جوتزولي: رحلة ملوك الشرق المجوس الثلاثة إلى بيت لحم. الإمبراطور يوحنا پاليولوجوس وحاشيته يقود وفد الإمبراطورية الرومانية الشرقية (بيزنطه). قصر مديتشي – ريكاردي بفلورنسا.



لوحة ٢٠٨ : جوتزولي: تفصيل من لوحة رحلة ملوك الشرق المجوس الثلاثة : لورنزو ده مديتشي وحاشيته.
قصر مديتشي – ريكاردي بفلورنسا.



لوحة ٢٠٩ : جوتزولي: رحلة ملوك الشرق المجوس الثلاثة. تفصيل من لوحة ٢٠٨.



لوحة ٢١٠ : جوتزولي: رأس الإمبراطور يوحنا پاليولوجوس. (تفصيل).



لوحة ٢١١ : جوتزولي: لورنزو ده مديتشي. (تفصيل).







لوحة ٢١٤ : تشلليني : كوزيمو ده مديتشى. المتحف القومى بفلورنسا.

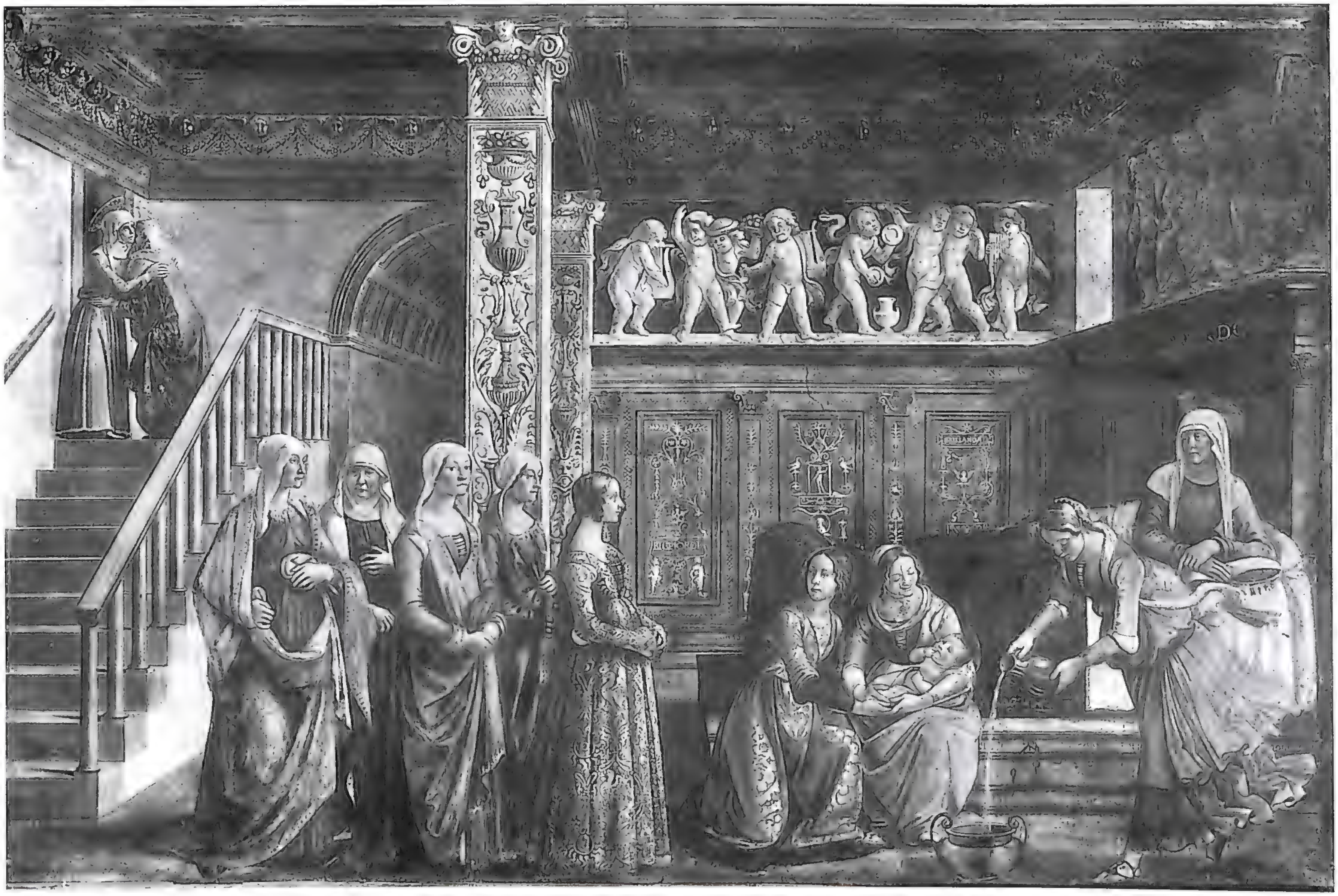
لوحة ٢١٢ : الصقر والفريسة. تفصيل
لوحة ٢١٣ : النمر ومروّضه. تفصيل

جيِرْلانداو ١٤٤٩ ـ ١٤٩٤

كان جيرلانداو Ghirlandaio شديد الاعجاب بقيم مازاتشيو اللمسية وبحركات أجسام پولايولو وبتأثيرات ڤيروكيو الضوئية ، فإذا هو يمزج ما أخذه عن أولئك الأساتذة على نحو سائغ ممتع ، من ألوان براقة ووجوه مليحة شديدة الشبه بالأصل ، وتسجيل لكل ما هو واضح جليّ وكل ما هو جذاب مُبهج ، غير أن تصاويره مع ذلك لا تعدل تصاوير غيره من عباقرة عصره باستثناء بعض الپورتريهات التى خلّفها (لوحة ٢١٥) ، كما ازدحمت تكويناته بالشخوص دون مبرر ، وحفلت بقصص وشخوص تصرف الانتباه عن أى مغزى هام . فإذا ما يلفتنا فى لوحة « مولد العذراء » (لوحة ٢١٦) هو تلك الكوكبة من السيدات الفلورنسيات فى أحدث أزياء عصرهن وهن من الكثرة بمكان يزحم الصورة . ومما يضاعف التهوين من شأن اللوحة الإفراط فى زخارف النقوش البارزة والغائرة التى أراد بها الفنان استعراض إلمامه الدقيق بالتراث الكلاسيكى ، ثم مشهد الخادمة التى تصبّ الماء وقد بدت أطواء ثوبها وكأنها فى مهبّ ريح عاصفة لا لشئ إلا لتباهى الفنان بمهارته فى تمثيل الحركة . ومع ذلك نراه فى لوحات أخرى مثل لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (لوحة ٢١٧) يأسرنا بسحر لا سبيل إلى إنكاره . ونجد فى بعض پورتريهاته ما ينمّ عن نبوغ فذ ، وهذا مثل ما تطالعنا به لوحة الشيخ المسنّ وبين يديه طفل صغير (لوحة ٢١٨) ، ولا ندرى هل هذا الشيخ يمتّ إلى هذا الصغير بصلة فتشمل الصورة جدّا وحفيده مثلاً أو هو لون من ألوان تصوير الحنان العميق . وهذا العمق المتمثل فى الصورة مردّه إلى الضوء المنبعث من النافذة ، كما إليه أيضاً جلاء انحناءة الشيخ إلى هذا الصبىّ وتطلّع الصبىّ إلى الشيخ . ومما يُسجّل لجيرلانداو بالإعجاب أيضاً تصويره لهذا الوجه المشوّه الذى يحمله الشيخ وهو يحنو على الطفل فى رقة وعطف يبادلها الطفل البرئ بطمأنينة وسكينة .



لوحة ٢١٥ : جيرلانداو. پورتريه ريدولفو. ڤيلا بورجيزى. روما



لوحة ٢١٦ : جيرلانداير. مولد العذراء. كنيسة سانتا ماريا نوڤيلا بفلورنسا.



لوحة ٢١٧ : جيرلانديو. تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل. متحف أوفتزي.



لوحة ٢١٨ : جيرلاندايو. الجدّ والحفيد. متحف اللوفر.

زُوكِّي ١٥٤١ ـ ١٥٩٠

كان جاكوبو زوكّي تلميذاً للفنان المؤرخ ڤاسارى ، وقد اشتهر برسم التصاوير الجدارية « الفريسك » لا سيما لوحاته فى پالاتزو ڤيكيو وستوديو كوزيمو ده مديتشى بفلورنسا ، وكذا فى العديد من مصلّيات كنيسة سان ستيفانو بمبنى الڤاتيكان وغيرها من الكنائس والقصور . وما إن عاد إلى موطنه بفلورنسا حتى شرع فى إنجاز سلسلة من الفريسكات المستوحاة من الأساطير الإغريقية والرومانية بقصر أوفتزى . ومع مواصلته اتباع أسلوب ڤاسارى « المعتم » كشف عن حساسية مرهفة فى تصوير الشخوص الرشيقة لا سيما النساء (لوحات ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢) .



لوحة ٢٢٠ : زوكّي. العصر الفضي. متحف أوفتزي.



لوحة ٢١٩ : زوكّي. العصر الذهبي. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ٢٢١ : زوكّي. عصر الحديد. متحف أوفتزي.

ليوناردو داڤنشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩)

إن كل ما بلغه جوتو ومازاتشيو فى تمثيل القيم اللمسية ، وكل ما حققه فرا أنجيليكو وفرافيليبو فى مجال التعبير ، وكل ما ابتكره پولايولو فى صعيد الحركة وڤيروكيو فى استخدام الضوء والظل ، كل ذاك قد تمثّله ليوناردو Leonardo Da Vinci وزاد عليه ، مُمْليا عن موهبة وعن تجربة شأن غيره ممن سبقوه . فإذا استثنينا ڤيلاسكيز الإسپانى ورمبرانت الهولندى فلن نجد مَنْ جلّى القيم اللمسية على هذا النحو من الجلاء اللافت غير ليوناردو على نحو ما نرى فى لوحته الشهيرة « موناليزا » ، وإذا ما نحن خلّينا جانباً الفنان الفرنسى ديجا Degas فلن نجد مصوّراً طوّع عنصر الحركة مثل ما طوّعها ليوناردو فى لوحته التى لم تتم عن « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » التى يحتفظ بها متحف أوفتزى ، كما لم يبلغ فنان مبلغ ليوناردو فى تمثيله للأضواء والظلال على النحو الذى فعله فى لوحة « القديسة حنّة والعذراء والمسيح الطفل » ، فأنّى لنا بمثل هذا الذى نراه فى أعمال ليوناردو من سحر للشباب يستهوينا ، ومن فتوّة للرجال تستغوينا ، ومن وقار للشيخوخة يطوى أسرار الدنيا بين جوانحه ؟ فلم يسبق ليوناردو مَنْ صوّر رقة العذرية ونقاءها وخَفَرها وهى تستقبل حياتها ، أو مضاء حَدْس المرأة فى عنفوانها وصدق خبرتها . وإذا تأملنا عجالاته التخطيطية عن العذراء فلن نجد لها ضريباً ، فليوناردو هو الفنان الوحيد الذى يمكن أن يُقال عنه بأمانة وصدق إن ليس ثمة شئ لمسته يداه لم يتحول إلى جمال باق سواء أكان رسم قطاع لجمجمة أو بنْية نبتة من الأعشاب أو دراسة لمجموعة من العضلات ، فهو بإحساسه العميق بالخط وبالأضواء والظلال قد حوّل هذه العناصر جميعاً دون قصد إلى قيم ناطقة بالحياة ، فقد رسم ليوناردو معظم عجالاته البارعة لإيضاح مسائل علمية بحتة كانت عندها تستولى على تفكيره .

ومع أنه كان مصوّراً عظيماً نابغاً فلم يكن أقل قدرة منه نحّاتاً ومهندساً وموسيقياً ومخترعاً ، وهذا الذى أنجزه من أعمال فنية أثناء حياته لم يستغرق غير لحظات اختلسها من وقته الذى وقفه ساعياً وراء المعارف العلمية والنظرية . والثابت أنه لم يكن ثمة ميدان من ميادين العلوم الحديثة لم يخطر بباله سواء أكان ذلك عن رؤى كالتى يراها الحالم أو إرهاصاً كالذى يسبق الرسالات ، كما لم يكن ثمة مجال للتأمل الخصب لم يبرز فيه رجل حر التفكير مثله ، ولم يكن هناك مجال من مجالات الجهد البشرى لم يسهم فيه ويتفوق ، فكل ما كان يبغيه من حياته هو أن تتاح له الفرصة لكى يحقق ما ينفع العالم ويفيده . وهكذا يبدو لنا أن انكفاء ليوناردو على التصوير لم يستحوذ على المقام الأول من نشاطه ، بل لم يكن غير لون من ألوان التعبير يفزع إليه مَنْ له مثل عبقريته عندما يجد أنه لا شاغل له غير ذلك ، وحين لا يكون غيرها هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن أسمى الدلالات الروحية من خلال أسمى الدلالات المادية .

وعلى الرغم مما كان يملك من قدرة فنية فائقة كان يملك إحساساً مرهفاً بكل ما له دلالة جوهرية يفوق تلك القدرة ، الأمر الذى يقف به متريّثاً بين يدى تصاويره جاهداً فى أن يعكس هذه الدلالات فى تفصيل مفرط عن إحساسه الذى تعجز يده عن تجسيمه . من أجل هذا كان نادراً أن يمضى فى الكثير من لوحاته إلى إكمالها ، وبهذا فقدت البشرية جملة من التصاوير كمّا لا كيفا . وكثيراً ما نذهب إلى أن العبقرية هبة واحدة تصدر عن موهوب واحد ، ولكن فى رأى البعض هى هبات مختلفة تصدر عن الموهوب نفسه . وهذا ما نعلل به صدور تلك الأعمال المختلفة عن ليوناردو ، علمية وهندسية وطبية ومعمارية إلى جانب أعماله التصويرية .

وما أبعدنا عن الإنصاف حين نأخذ على ليوناردو قلة ما خلّفه من تصاوير ، فلقد كان معنيّاً بما هو أجلّ من التصوير ، وحسبه ما خلّفه من إنجازات فنية قليلة تعيش عليها الإنسانية إلى يومنا هذا . فلقد كان له فضل الكشف عمّا فى تصوير الأسطح من جاذبية ، ثم هو إلى هذا كان خبيراً بأصول التشريح مُلمّا بشئون الطبيعة . وقد اجتمع فيه ما لا يجتمع لإنسان ، فلقد كان على حظ من دقة الملاحظة لا تعرف الملل ، والسعى وراء الحقائق دون كللٍ ، هذا إلى ما كان يستمتع به من حسّ فنى مرهف . ثم كان ليوناردو مصوّراً لا يقف عند المظهر الخارجى للأشياء بل يتعمّق الأمور حتى ينفذ إلى داخلها مكلّفاً نفسه العناء فى تعرّف الدوافع المحرّكة للمخلوقات . وهو بهذا يعدّ الفنان الأول الذى ابتدع الأسس العلمية لدراسات النسب فى الإبداع عامة ، وآلية الحركة . ثم إليه يُعزى أول تأليف فى علم الفراسة حتى استطاع أن يخلص من تلك الدراسة إلى ما يعلّل الانفعالات ، وهو ما يدلنا بلا شك على صلة وثيقة بينه وبين المخلوقات . ويروى عنه فى هذا الصدد المؤرخ ڤاسارى أنه كان يراه أحياناً فى السوق يشترى الأقفاص من الطيور لا لشئ إلا ليُطلق سراحها . وإنا لنحسّ فى تصاوير ليوناردو دقة المواءمة فلا يفوته شئ وإن هان ، ودليل ذلك عنايته بالجزئيات اليسيرة عنايته بما هو أهمّ ، مثل تنويعات ظلاله وضيائه الرهيفة ، كما فاق غيره فى استخدامه الخطوط وسيلة من وسائل التعبير ، مُضفياً عليها رهافة بالغة ، حتى بتنا لا نلاحظ ما يماثل الحدود المحوّطة بأشكاله ، تلك الحدود التى تتفاوت لمساتها إلحاحا على اللوحة .

وكان الفن والعلم أشد ارتباطاً عند ليوناردو منهما فى عصرنا الحالى ، ولذا نظر إلى فنه على أنه صنو للفلسفة والعلم . وحتى ظهور ليوناردو كانت مواهب الإنسان وملكاته فى خدمة الدين ، ومنذ أن كان ليوناردو غدت هذه المواهب والملكات فى خدمة الحياة . وعند هذا كانت نهاية العصور الوسطى حين أصبح العالم تهيمن عليه القوى العلمية نفسها التى انبثقت عن العصور الوسطى . ولقد كان يرى فيما يرى أنه ليس ثمة ارتباط بين الدين والعلم على العكس مما كان يرى غيره من علماء العصور الوسطى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، فلا يعنّى نفسه بالتوفيق بين منطوق العلم ومنطوق الدين .

كان الفكر والرسم عند ليوناردو ليسا غير وسيلتين لتعرّف كنه الحقيقة بعد أن يوسعهما تحليلاً ليُزيداه تبصيراً ، بدءاً من الأسهل وانتهاء بالنظرة التركيبية(٨٣) ، فتتكشّف له ينابيع الإبداع الفنى والعلمى ، وهو النهج الذى احتذاه فيما يفكر ويرسم . وعلى الرغم من أنه كان يهدف فى أعماله الفنية إلى التعبير عن الجمال وفقاً لمفهوم « المثل الأعلى الجمالى » فى

عصر النهضة إلا أنه كان يرى الجمال لوناً من ألوان الفضول الذهنى أكثر منه إشباعاً للروح ، إذ كان الجمال بين يديه كاللغز عليه أن يحلّ طلاسمه . ومن هنا كان يسائل نفسه أنّى له أن يُفصح عن الجمال حتى يغدو حقيقة مُدرّكة ، إفصاحه عن أية مسألة غامضة بعد أن يسبر غورها لتصبح هى الأخرى حقيقة واضحة . وهكذا حرّك اللغز الذى ينطوى على الجمال من فطنته بمثل ما حرّكته معمّيات التشريح والتحليق فى الجو ، فلقد كان حريصاً على أن يتعرف كنه الجمال وسرّه لكى يؤتى القدرة على الإفصاح عنه حين يريد ، وبهذا اطّرح جانباً ما يقوم على الرؤية التجريدية والنظرية ، وعكف على المجالات التخطيطية إلى جانب الرسوم التفصيلية متجاهلاً النسق الهندسى للشكل ، سابراً غور التجارب ، فكان أن وقع على عنصر الزمن واستنبط أن كل المكوّنات فى حركة دائبة وتغيّر متصل .

لم يلتزم ليوناردو فى الخطوط تفصيلاً ولا تحديداً ، ففى هذا الالتزام قيد يجعل الشكل آلياً حرفياً ، وكان هذا هو الفرق بين منهجه وأسلوبه ومنهج فنانى العصور الوسطى وأسلوبهم الذى كان يخضع لتقاليد وأنماط موروثة . كذلك كان ليوناردو فيما يرسم شاعراً إلى جانب كونه مصوراً ، فالمصور والشاعر كلاهما يُصْدر عن إيحاء ذهنى لا يحرص على كمال المبنى ولكن يحرص على تمام المعنى ، وكلاهما مُبْدعٌ لا مقلّد محترف . ولكى تخرج الصورة من بين يدى المصور غاية فى الإبداع عليه أن يعتمد الاعتماد كله على خياله موائماً بين حركات الجسم وما تنطوى عليه خلجات نفسه بِشْراً أو هَمّاً ، سعادة أم بؤساً .

ولم يعرف ليوناردو الحب ولم يتذوّقه ولكنه استعاض عن هذا بما وُهب من عبقرية عمرت قلبه مكان العاطفة ، لهذا كان أكثر واقعية مما عليه الواقعيون من مصوّرى اليوم . وكان استقصاؤه للمعرفة أشدّ ما يكون توقداً إذ كان شغله الشاغل ، ما يكاد يقع على شئ حتى يتناوله بالدرس والتحليل وسبر الغور . وعلى الرغم من هذا التطلّع الدارس وانحسار العاطفة فلقد خرجت لنا تصاويره وعليها مسحة من شاعرية لا تقل شأناً عن تلك المسحة التى نراها لمشبوبى العاطفة من المصورين .

ولقد كلّفه هذا نضالاً شاقاً طويلاً ليتبوّأ منزلة ملحوظة بين رجال عصره كان سداها ولحمتها الهيبة لا المحبة ، إذ كانوا مشدوهين بما يتم على يديه من كل مُعْجز خارق للعادة . والغريب أن هذا الرجل لم يلق حظه بين معاصريه مصوّراً ، فلقد كان لورنزو مديتشى حاكم فلورنسا التى على أرضها نشأ ليوناردو ينظر إليه باعتباره موسيقياً ومخترع آلات تستلفت النظر ولا عهد لأهل عصره بها . وكذا لم يجد فيه لودوفيكو سفورزا عاهل ميلانو غير معمارى ومُعدّ للحفلات العامة . ووجدنا البابا ليو العاشر من أسرة مديتشى لا يُهيّئ لمواطنه الفلورنسى مكاناً بين المشرفين على المشروعات الفنية البابوية فى روما ، بل عهد إليه بما هو بعيد عن الفن فأناط به استصلاح أراضى مستنقعات جنوبى روما !

ولقد كان الفضل فى ذيوع شهرته مصوّراً يرجع إلى أبيه الذى كان يمتهن المحاماة وتسجيل العقود إذ كان أول من أبرم له عقداً بينه وبين أحد رعاة الفنون حينذاك لعمل لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » . وكذا يعود الفضل فى ذيوع صيته مصوّراً إلى لويس الثانى عشر ملك فرنسا الذى كان من حَدَبه على ليوناردو واحتضانه إياه ظهور لوحة « العشاء الأخير » إلى الوجود . ولم نَر واحداً منَ حكام إيطاليا يرعاه ويحتضنه غير إيزابيلا ديسْتى ، فأخذ يتجول هنا وهناك إلى أن انتهى به المطاف إلى فرنسا حيث مقام الملك لويس الثانى عشر الذى رعاه وضمّه إلى بلاطه .

وقد يعزو الدارسون هذا إلى ما كان بين ليوناردو وبين البيئة الفلورنسية التى كانت تُظلّه من تنافر فكراً وروحاً ، فلقد كان لاشك غريباً على عصره ، أعنى عصر النهضة الذي عاش فيه بمُثُله ومذاهبه ، وكان مايزال متأثراً بالتيار الفكرى الذى شاع فى نهاية العصور الوسطى . وهذا لا يعنى أنه لم يكن ذا نظرة مستقبلية ، فهو الذى أرسى القواعد لما جاء بعد أفول المبادئ الأفلاطونية التى أعقبت غروب عصر النهضة فكان بما أرسى يُعدّ البشير بإشراق فكر جديد . وهو على هذا لم يحظ بما حظى به أبناء علية القوم من تلقّى العلم على أيدى أساتذة عصره ، فقد نشأ بجهده الذاتى فعلّم نفسه بنفسه ، وإذا هو بذلك يخلق فى نفسه روح التحدّى لهؤلاء الذين تلقّوا على أيدى الأساتذة ، مردّداً عبارته المعروفة بأن الطبيعة هى معلّمه الأول والأخير الذى لقن عنه علمه وفنه .

أما عن آرائه الفلسفية فمن ورائها اثنان كان لهما أثران : الإيجابى والسلبى . أما عن الأثر الأول أعنى الإيجابى فيُعزى إلى أرسطو الأثير بين الدارسين خلال العصور الوسطى ، وكان ليوناردو يعتنق مذهبه . أما عن الأثر الثانى أى السلبى فمردّه إلى ما كان ليوناردو يأخذه على الفيلسوف اليونانى أفلاطون . فعلى حين نرى اسم أفلاطون لا يتردّد على لسانه فلا يجرى به قلمه فى مذكراته غير مرة واحدة ، نرى أرسطو يكاد اسمه يتردّد مرات عشراً . ومما يُذكر فى هذا الصدد أنه لم يتأثر بما ترجمه مارسيليو فيتشينو رائد المذهب الإنسانى عن أفلاطون وقتذاك ، وكان يسخر من مؤلفاته ويسفّهها لاسيما ما جاء عن أفلاطون فى علوم الهندسة ، ويُؤثر عنه أنه كان يقول : ما لأفلاطون والهندسة ؟ فالهندسة علم يقاس بالمسطرة والفرجار لا بالرأى والفكر المجرد . ولقد رأى ليوناردو فى الأرسطية مذهباً يقوم على التجارب الحسّية لا على الأفكار المجردة التى كان يؤمن بها الأفلاطونيون الجدد فى عصر النهضة ويرونها الأساس لكل شئ ، وهى التى بنوا عليها نظرية « الجمال المثالى » .

أما عن الآداب الكلاسيكية فلم يكن يعنى من بينها إلا بما هو حسّى لينفذ إلى الحقائق المادية ، فانكب على قراءة أوڤيد متأثراً بحكَمه وتأملاته ، وإذا هو يعجب بما ذكره الشاعر هوراس عن حركة الأفلاك ، وكذا أعجبَ بوَصف لوكريشيوس للأسلحة البدائية ، وشُغل بما وصف به ڤرچيل الدروع ، وكان أشد إعجاباً بلوكيانوس فيما جاء عنه من وصف للمنجنيقات والمعابر المائية التى كانت تستخدمها الجيوش فى الانتقال من شاطئ إلى شاطئ . ولقد شدّه إليهم المؤرخون مثل ليڤى وچوستنيان أكثر مما شدّه إليه الشعراء ، ولكن أكثر من كان يشدّه إليهم العلماء وخاصة پلينيوس الأكبر بكتابه « عن التاريخ الطبيعى » .

وكثيراً ما عكف على قراءة أشعار دانتى وپترارك ، ولقد ألمح إلى ذلك فيما خلّف لنا من مذكرات ضمّت الكثير من معرفته بعلوم شتى ، منها ما هو إنسانى كعلم الأخلاق ، ومنها

ما هو علمى كالجبر والحساب والهندسة والطب والجراحة والزراعة والموسيقى والرحلات ، ومنها ما يختص بالأسرار كدلالة خطوط الكفّ ودلالات أشكال الأحجار الكريمة .

«السـفوماتو»

وما نعرفه عن الضوء أنه ضد الظلام ، فليس ثمة ضوءٌ دون ظلام كما أنه ليس ثمة ظلام دون ضوء ، ومنذ أمد بعيد لم يغب ذلك عن الإنسان البدائى فرمز لهذا وذاك برموز متضادة مثل الأبيض والأسود والنهار والليل والوجود والعدم ، وإذا هذه الرموز تنفسح لأ كثر من هذا فتشمل الموجب والسالب والخير والشر إلى غير ذلك . ولقد كان لاختلاف الضوء والعتمة أثرهما فى حياة الإنسان ، فالضوء معه الحياة والظلام معه الفناء ، وكان لهذا وذاك أثرهما فى معتقدات الإنسان ، وهو ما نتبينه فيما كان يعتقده الفرس القدامى من عداء لإله الشر « أهريمان » الذى يمثّله الظلام ، ومحبة لإله الخير « أهورا مزدا » الذى يمثّله الضوء . كذلك ارتبط الضوء عند الفنانين بالفراغ والفضاء وكل ما هو غير ملموس ، على حين ارتبط الظلام بكتلة المادة وكثافتها . وكانت هذه هى الحال التى كان عليها الفنانون منذ العصر الحجرى القديم حين رؤى عدم الاعتماد على الخطوط المحوّطة وحدها للفصل بين الجسم وبين البيئة المحيطة به ، ومن هنا أخذ الطّيف الظلّى « سيلْيوتْ »[٨٤] يتمثّل فى بقعة سوداء . وحينما أخذت التكوينات الفنية تعبّر عن أكثر من شكل وبدأ الفنانون يخشون أن يضلّوا السبيل وسط تكاثر الظواهر من حولهم انتهوا إلى مفهوم « الشكل » ، وتمكنوا من أن يفصلوا بين الشئ وما يحيط به ، وهو ما نراه جلياً فى فن الزخرفة الإغريقية على الأوانى ذات الأشكال السوداء .

وإذا كانت العتمة التى تمثّل ما يكون غير ذى ضوء ترمز إلى كل ما هو واقع كتلةً وتماسكاً ، انبنت عليها النظرة الأخلاقية القائلة بأنه طالما أن الضوء غير مادى فهو رمز لكل ما هو روحانى إلهى . ولكى نرسم « الطيف الظلّى » المُعتم على أرضية فاتحة بدلاً من تحديد الأشكال بالخطوط المحوّطة علينا أن نتبين الأثرين المتباينين للضوء والظل ودرجاتهما المتفاوتة سواداً وبياضاً فى غير تناه . فكما تميل شمس الغروب مع الغسق فى بطء ينتهى بزوال النهار ، كذلك الحال فى الألوان الرمادية التى تتفاوت درجاتها ، فنحس مع هذا التفاوت غير المُدرك بين الطرفين المتناقضين للضوء والظلام . وهذا الانتقال من الضوء الساطع إلى الظل القاتم يزوّد الفنان بما يقال له « سُلّم التدرّج الضوئى » Scale of values . ومعروف أن الشكل هو مايردّ ما عليه المظاهر الخارجية من فوضى إلى نظام ، ومردّ ذلك إلى الفكر الإنسانى ، إذ يخضع الشكل لمقاييس ومعايير ويقتضى وضوحاً ودقة ، ومن هنا وُجدت الصلة بين الشكل الفنى وبين العلم والمنطق . وإذ كان الشكل نتاج أمور حسابية وأخرى هندسية لذا كان إليه حل مشكلات التجسيم[٣٣] . كذلك فإن « سلّم التّدرج الضوئى » يختلف عن مقوّمات الشكل ، إذ نحن مع سلّم التدرج الضوئى نستطيع أن نتبين درجات الضوء ونحسّها على حين أننا لو حاولنا قياسها أو تقدير مقاديرها ، كنا بين يدى صعوبات جمة .

والمعروف أن هذه التدرّجات الضوئية تعين على تجسيم « الأشكال » ، ومن هنا كانت إضافة لا غناء عنها لتجسيم « الشكل » الذى كان يقتصر فى تصويره على الخطوط المحوّطة فحسب . وحين تؤدى تلك التدرجات الضوئية دورها تتضح درجات الضعف والقوة التى ينبنى عليها الإحساس الجديد بشدّة الكثافة التى يُسمح فيها بالتجاوز عما يجدّ فى الفراغ والشكل من صعاب . فعلي حين يخضع الشكل لإطار العقلانية الواعية تتخطّى شدّة الكثافة هذه المرحلة لتوحى بما هو غير عقلانى كالانفعال والوجدان ، فدرجات الكثافة لا تُقاس إلا حسّاً ، إذ هى كالإيمان إما أن يكون مُدْرَكاً أو غير مدرك .

ومع أنه لم يدر بخُلْد الفنانين القدامى أن يسجّلوا الضوء ودرجاته إلا أنهم فطنوا إلى أثره على الشكل ، وانتهوا إلى أن درجة « التجسيم » تهيئ لهم تدرّجاً ضوئياً يختلف باختلاف الزاوية التى منها يسقط الضوء على الشكل ، وهو ما حقق لهم الإيحاء بإيهام واقعيٍ للشكل ، وكان هذا أول انتصار سجّله الضوء فى عالم الفن . وما لبث هذا الذى كان قبل وسيلة أن أصبح غاية عندما اهتدى ليوناردو إلى تقنية « السفوماتو » Sfumato أو ما أدعوه الضبابية المُوحية بالغُور ، حيث تتدرّج الظلال فى رقّة ويُسر من الفاتح إلى القاتم طامسة فى تدرّجها الحدود المحوّطة لتضفى على الأشكال الخاطفة لمسة شاعرية لا عهد لنا بها . وكانت هذه التقنية بلا شك خطوة تقدمية ، إذ أضاف تدريج الضوء إلى جمال الحواف المحوّطة ببساطتها جمالاً ضاعف من بهاء الأشكال من « تجسيم » على نحو ما نرى فى لوحته « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (لوحات ٢٢٢ , ٢٢٣ , ٢٢٤) ولوحة باكخوس المحفوظة بمتحف اللوڤر (لوحة ٢٢٥) ، ومثل لوحة « العذراء بين الصخور » (لوحة ٢٢٦) بمتحف الناشونال جاليرى بلندن ، وهى إحدى اللوحات التى لم تكتمل ، شأنها شأن غيرها من لوحات ليوناردو ، وفيها خروج على ما كان متعارف عليه فى تصوير العائلة المقدسة . ففى جوف كهف عميق فى الجبل لا تعرف الشمس منفذا إليه مختلف أشكال الصخور حيث تتكاثف النباتات الظلّية باهتة شاحبة ، اقتعد المسيح الطفل الأرض إلى جانب أمه فى هذا الموقع وقد رفع أصبعه إلى يوحنا يباركه كما يبارك الرب عباده ، وفى الكهف نهرٌ يجرى بين الجنادل متعرّجاً . ولقد بزّ ليوناردو فى هذه اللوحة جميع مصوّرى عصره فيما كانوا يطمحون إليه من تصوير للواقع ، غير أنه أغرق فى واقعيته فتجلّى المشهد منطوياً على لون من الغموض الذى أملته ذاته ، فبدت وجوه الجميع شاحبة شحوب الوجوه الشمعية وقد رُصّعت فيها عيون زجاجية وانغلقت عليها جفون غليظة ، وشابت الأجساد خضرة كخضرة أعشاب الماء .

ولقد أحسّ ليوناردو أن المخالفة بين درجات الضوء تفسح المجال أمام خيال الفنان وتيسّر له إمكانيات جديدة فى استخدام الضوء ، فإذا هو يستخدم التدرّج الضوئى ليبدو الشكل على حال من الفتور أو التلاشى . وإذا كان لم ينته إلى تلاشى الشكل تلاشياً تاماً فلا أقل من أنه استطاع طمس المظهر المألوف ، ولم يجعل من تدرّج الضوء وسيلة للتجسيم فحسب بل جعله وسيلة لتمييع الخطوط والمستويات ، وأضفى على الأشكال غموضاً وإبهاماً حتى غدت لا تُدرك إلا بالحسّ وحده . وأصبحت تقنية « الضبابية » عند ليوناردو أدق وسيلة وأحذقها للتجسيم . وبدلاً من أن يحرص على استقلالية الشكل ووحدة كيانه أماعه فى البيئة المحيطة به . وليخلص من الالتزام بالشكل لم يُعن بالتخطيط التمهيدى على اللوحة



لوحة ٢٢٢ : ليوناردو: تقديم المجوس الهدايا للطفل يسوع. متحف أوفتزى



لوحة ٢٢٣ : ليوناردو: تفصيل العذراء والطفل



لوحة ٢٢٤ : ليوناردو: تفصيل.



لوحة ٢٢٥ : ليوناردو. باكخوس. متحف اللوفر



لوحة ٢٢٦ : ليوناردو. العذراء بين الصخور. ناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٢٧ : ليوناردو. تفصيل من لوحة ٢٢٦



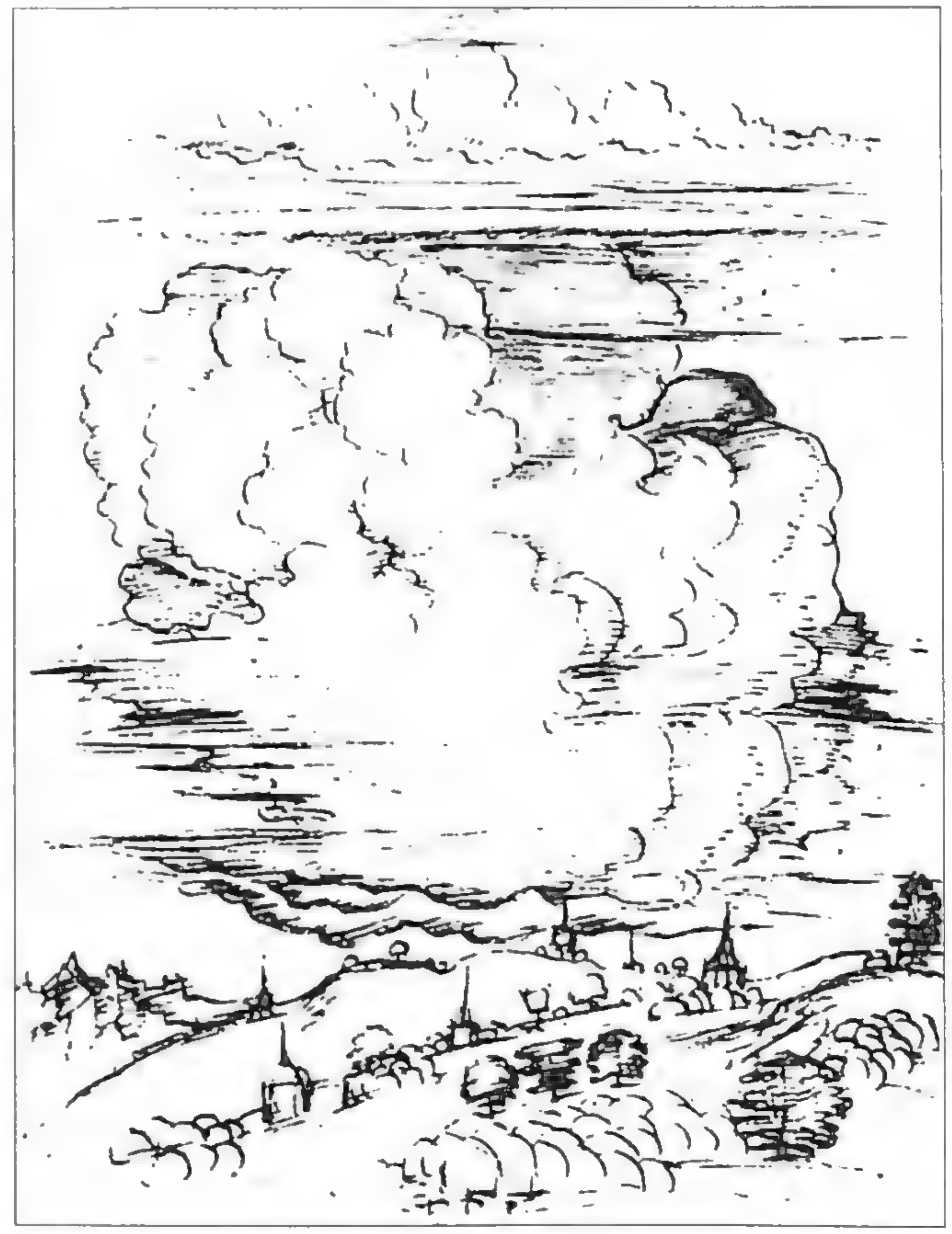
لوحة ٢٢٨ : ليوناردو. رسم تخطيطى. الطبيعة

الذى كان يلتزمه المصوّرون من قبله يمهّدون به للألوان وتوزيعها على سطح الصورة ، مطّرحاً جانباً الخطوط المحوّطة التى كانت تساند الشكل . فكان لا يبدأ أشكاله بالخطوط المحدّدة بل يأخذ فى تكوينها تدريجياً ، ناظراً إلى اختلاف درجات الضوء شدّة وضعفاً ، وإلى ميوعة كثافة الألوان ثقلاً وخفة ، فنرى الطبقات السُّفلية لعجائنه اللونية فوق لوحاته خالية حتى بما يوحى بأنه ثمة شكل من الأشكال . كذلك كان لا يستبعد الدقة فى التجسيم فحسب ، بل يعتمد الاعتماد كله على الميوعة ، فإذا به يضع طبقات لونية على درجة من الميوعة بعضها ممتلئ اللون والآخر شفّاف ، بعضها فوق بعض بما يؤجّج الضبابية التى استهل بها رسمه ، حاشداً الغيوم والظلال لتبدو كثيفة ليخلص بذلك إلى تقنية « السفوماتو » التى يصفها بقوله : « إن هذه الغيوم والظلال لا تبدو منفصلة عن غيرها انفصالاً تاماً ، بل تبدو وكأنها تنغمر رويداً رويداً فيما حولها » . ويبدو أنه قصد بالانغمار اندماج الشكل فى جو مائع يتجلّى فيها وكأنه شبح من الأشباح .

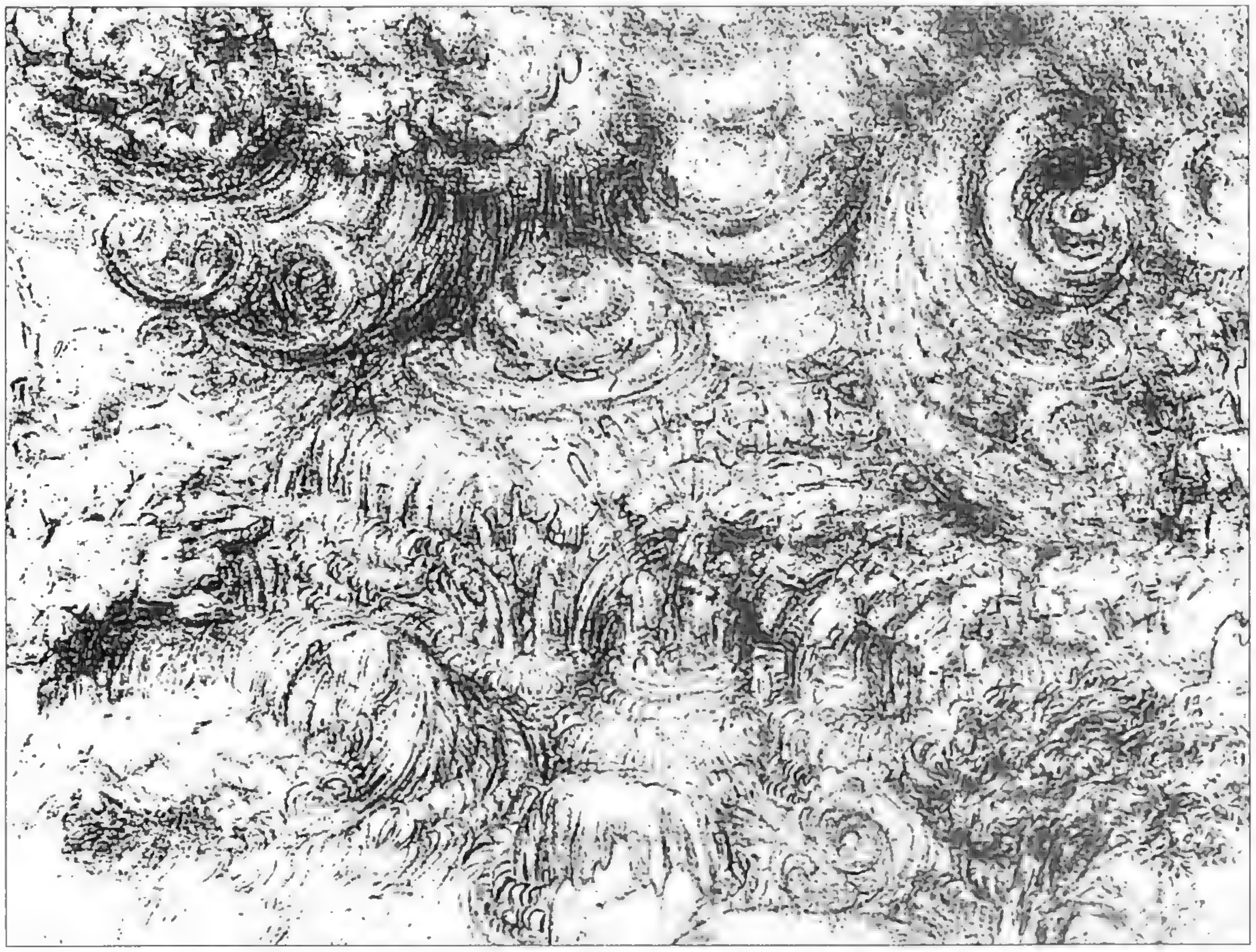
ولعل ليوناردو أراد بما أضفاه على الشكل من غموض فيبدو غير جلىّ واضح ألا تكون له أهميته الأولى . وهو حين فعل هذا استعاض عنه بإفساح المجال أمام قوى الحساسية لتأخذ حظها ، وذلك باستخدامه « شبه الظل » ذى الإمكانيات المتعددة غير المتناهية لما ينطوى عليه من غموض استهواه ، فلقد كان يرى فى كل ما هو غير متناه ما يثير التأمل . ومن هنا كان حرصه على أن يُعنى الفنانون بدراسة السُّحب فى تشتّتها والأطلال فى تداعيها ليستلهموا من هذا وذاك ما يُعينهم فى تصاويرهم على أن تبدو نابضة بالحياة ، فيقف أمام تلك الأشكال التى تراءت لعينه كالرؤى شبه حالم ليتناولها خياله بالتغيير والتبديل والتحوير ، فإذا هو يُسْقطها على أشكال تصاويره ، وإذا هى آخر الأمر تختلف عما كانت عليه .

هكذا عاش ليوناردو لحظة فريدة فى تاريخ الفن ، هى تلك اللحظة التى بدأ فيها الماضى ينحسر وأخذ المستقبل يطل دون تعرّف ما وراءه ، ولعل إلى هذا مردّ غموضه ، فلقد ظل وسطاً بين العالمين فى فُرجة من الظلال حيث تحيا الأحلام . ولقد كان إلى هذا إنساناً لا تملكه العاطفة فلا ينفعل ، لا يستحوذ عليه شعور ما يكون هو كل ما يُملى عنه . لهذا كان إذا عبّر عن عاطفة كانت تلك العاطفة هى تشوّقه إلى المعرفة فيُملى عما يستوحيه مما تنطوى عليه من أسرار غير متأثر بإحساسه هو . ولعل هذا ما يفسّر ما نلاحظه فى بعض أعماله التى تبدو لنا غامضة حُوشيّة غير مصقولة ، فجلّ تصاويره لا تفصح عما تُكنّ . ولعل چورچونى الذى خلف ليوناردو كان أبعد شئ عن هذا الغموض ، فقد أملت ذاتيته على تصاويره ما جلت به ذلك الغموض . فعلى حين كانت أطياف ليوناردو التى تحمل الغموض أُحادية اللون مشوبة بزرقة أو خضرة فاقعة ، وأشكاله متدرّجة فى مدارج الضوء غير مُلقية بالاً إلى تعدّد الألوان ، إذا چورچونى يغالى فلا يجتزئ بشبه الظل كما فعل ليوناردو بل عمد إلى تعدّد الألوان حتى تكون ثمة مواءمة بين أشكاله وما يحسّه معها فى نفسه من تنغيمات ، فلا جدال فى أن اللون هو الآخر أغنية تجول فى النفس وتتذوّقه العاطفة ويتشوّف إليه الوجدان . وهذا الذى ابتكره ليوناردو كان له أثر آخر ، فلم يعد الضوء وسيلة كى تكتسب الأشكال مزيداً من وضوح الرؤية فحسب بل غدا هو الآخر عنصراً ثانوياً يخدم الشكل أصبح هو والشكل على قدم المساواة بل أكثر أهمية .

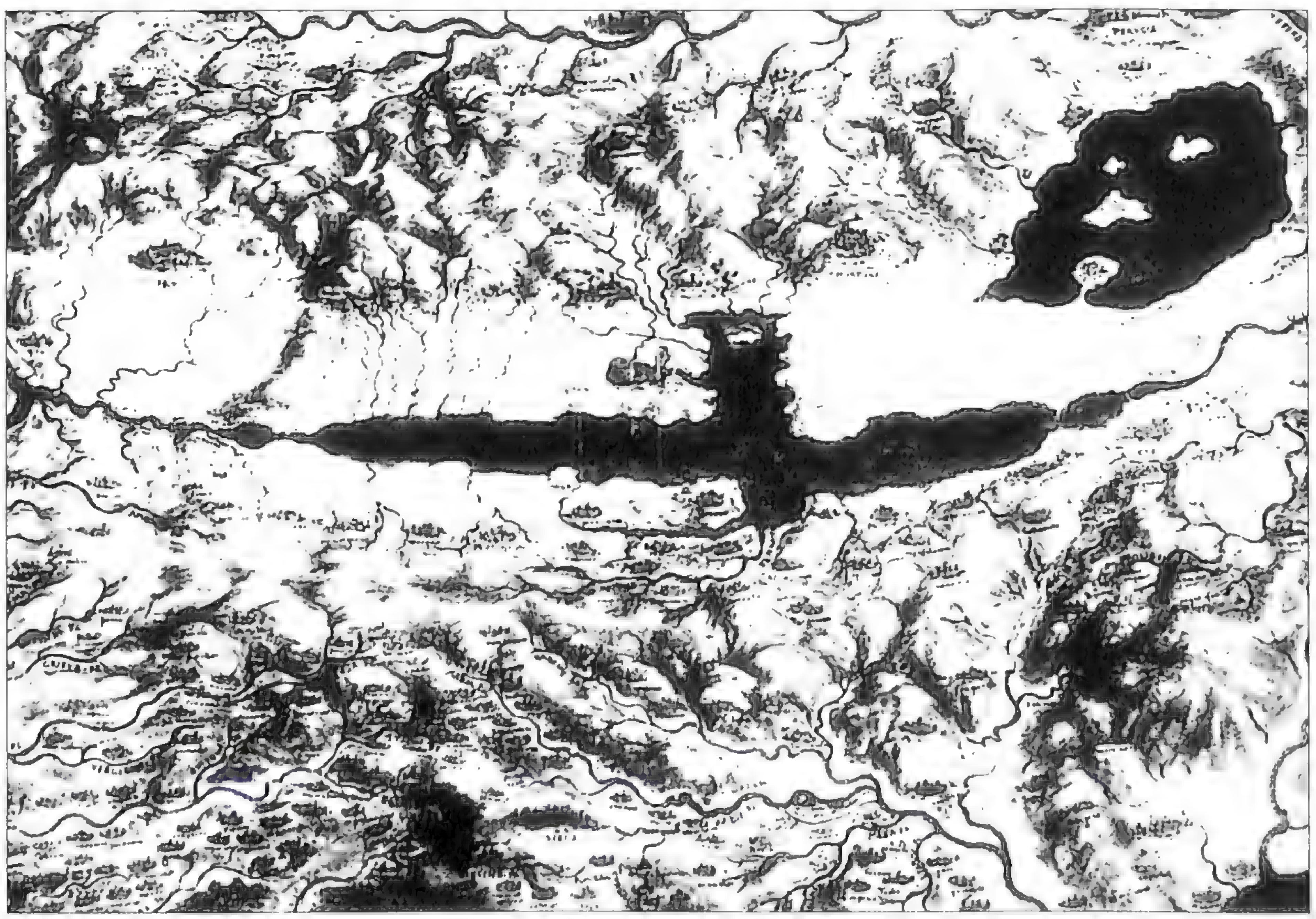
وقد خلّف ليوناردو مذكرات فى خمسة آلاف صفحة ، تضم كثرة من رسوم العجالات والدراسات تجاوز الآلاف ، وكثرة من الأفكار فى مختلف أنواع العلوم عن الإنسان والطبيعة والآلات جاءت سابقة لعصرها ، وتتميز بتعمّقه الطبيعة نباتاً (لوحة ٢٢٨) وجماداً وطيراً وحيواناً للكشف عن أسرارها . وليوناردو العالم هو نفسه ليوناردو الفنان ، فرؤيته الأشياء هى رؤية الإثنين معا ، وعلى حين نرى الفنان يُعنى بالمظاهر وإن كانت منه لفتة إلى ما وراءها فيتناول المعمياّت مثل تكوّنات السحب (لوحة ٢٢٩) ، نرى العالم يُعنى بتتبع العلل والأسباب ومكوّنات الأشياء مثل تكوين سطح الأرض (لوحة ٢٣٠) . وكثيراً ما كان يُعنى



لوحة ٢٢٩ : ليوناردو. رسم تخطيطي. السّحب



لوحة ٢٣٠ : ليوناردو. رسم تخطيطي. مكونات الأشياء وتكوين سطح الأرض



لوحة ٢٣١ : ليوناردو. رسم تخطيطي. حركة المياه



لوحة ٢٣٤ : ليوناردو. رسم تخطيطى. ليوناردو فى صورة شخصية



لوحة ٢٣٢ : ليوناردو. رسم تخطيطى. تنّين



لوحة ٢٣٣ : ليوناردو. رسم تخطيطى. ليوناردو يتأمل حركة المياه

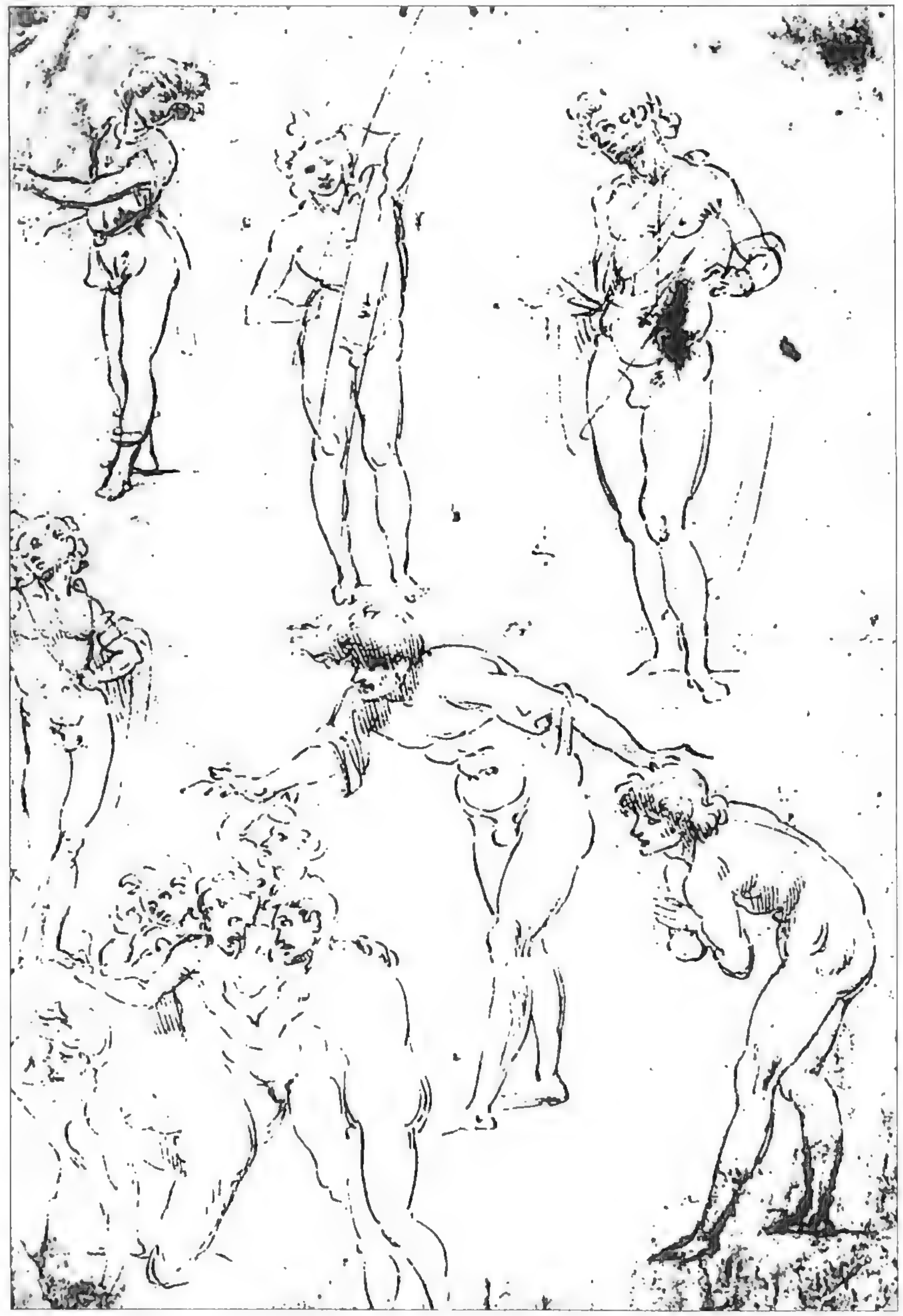


لوحة ٢٣٥ : ليوناردو. رسم تخطيطى. دراسة لعضلات الجسم وأوتاره

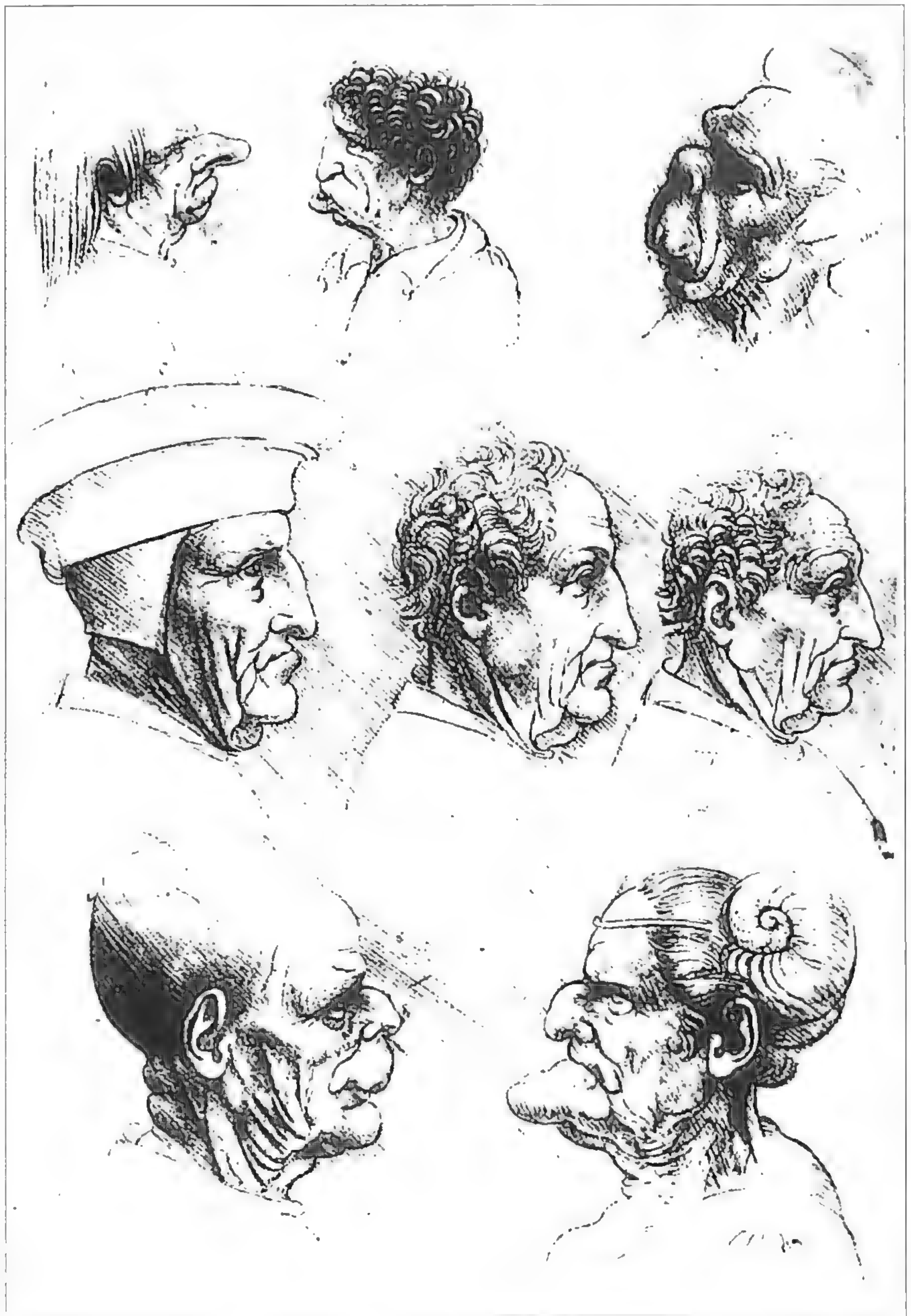


لوحة ٢٣٦ : ليوناردو. رسم تخطيطى. قانون الرؤية [رؤية المنظور]

بما وراء أحداث الطبيعة من كوارث لا نهاية لها ، فلم يبعد عن خياله فعل الأمواج بصخبها وتدفّق المياه فى فيضانها ، دفعه إلى هذا وذاك شغفه بتعرّف خصائص المياه حركةً وسكوناً (لوحة ٢٣١) . وكان ما صوّره ليوناردو من رسوم لخرافىّ الحيوان من إملاء الطبيعة لا من إملاء الخيال ، وما أضافه إليها مما ليس منها لم يكن بعيداً بُعداً كثيراً عن الحقيقة ، ولقد أملت عليه نظرته إلى العالم المحيط به أن يجلو الواقع بلون جديد على أنماط مختلفة تحقق ما يجيش فى خياله (لوحة ٢٣٢) . ونقرأ له فى مذكراته ما يصور به نفسه وتأملاته فى الحياة (لوحة ٢٣٣ , ٢٣٤) ، وإذا هو يسائل نفسه عن العلّة التى تدفع الفنان إلى دراسة تشريح الأكتاف ، ويجيب بأن الفنان لا يستطيع أن يصوّر حركة لطرف ما من أطراف الجسم إلا إذا كان على علم مكينٍ بالأوتار والأعصاب والعضلات وطبيعتها ، إذ الأوتار هى مبعث الحركة وإلى كل منها تعزى حركة ما ، ومع انبعاج العضلات انقباض الأوتار التى تلتفّ بها (لوحة ٢٣٥) . ولليوناردو مخططات للوجه جانبية يقال إنها لوجهه هو دون لحية أراد فى أحدها أن يؤكد الصلة الوثيقة بين الفن وقانون الرؤية وما للعقل من صلة بهما (لوحة ٢٣٦) ، وتكشف لنا ملاحظاته التى سجلها عن قوانين الرؤية عن إلغازه فى وضعها مقلوبة نهاياتها بدايتها ، وكأنها صورة معكوسة فى مرآة .



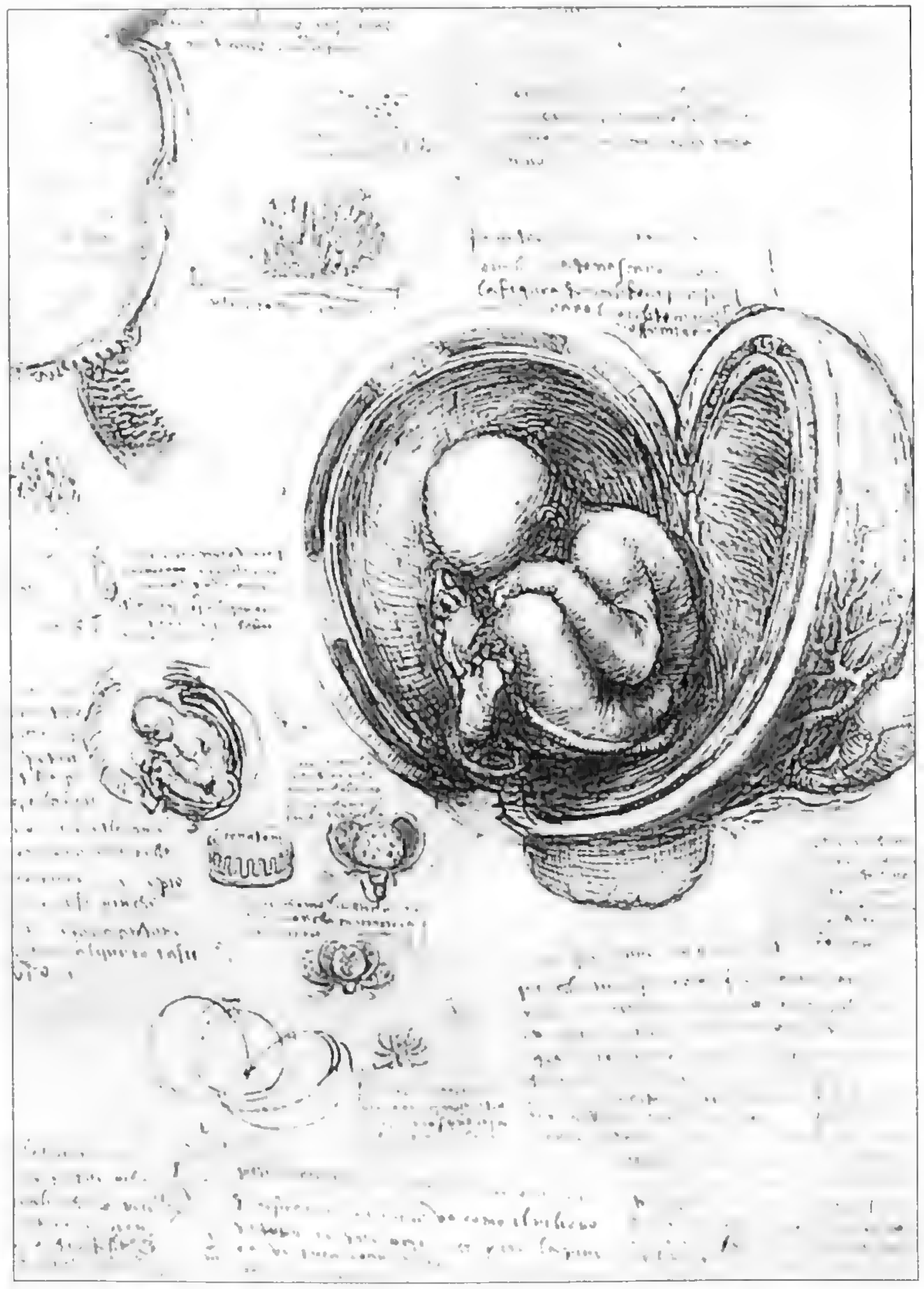
لوحة ٢٣٧ : ليوناردو. رسم تخطيطى. تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل



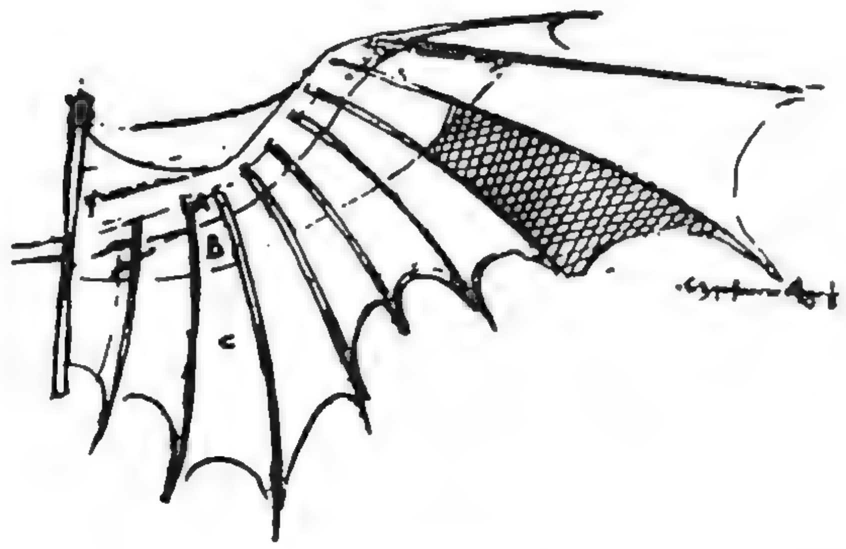
لوحة ٢٣٩ : ليوناردو. رسوم كاريكاتورية. مكتبة قصر وندسور

ولعل مواهبه المختلفة التى تمثل عبقريته تبدو واضحة جلية فى العجالة التخطيطية للوحته « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » والتى تملأ صفحتين متقابلتين ، تمثل إحداهما تملّك الشكل الآدمى لذهنه (لوحة ٢٣٧) ، وتمثل الأخرى ما للواقع من أثر فى نفسه وحرصه على تسجيل غرائبه ووحشيّاته (لوحة ٢٣٨) . ونجد هذا الأسلوب التحليلى نفسه فى رسومه الكاريكاتورية (لوحة ٢٣٩) . كما نراه يصور لنا الجنين فى بطن أمه ، واهن النَفَس يحول دونه غرقَه فى ماء الرحم مستعيضاً عنه بأنفاس أمه (لوحة ٢٤٠) .

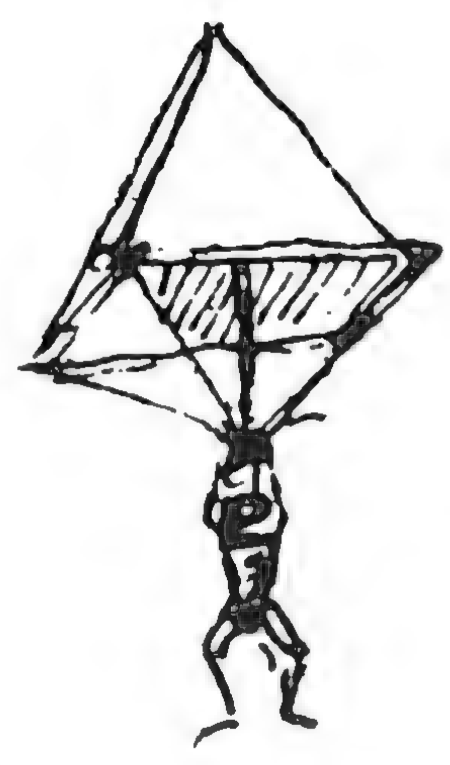
ولم تصرفه تأملاته فيما حوله عما سيكشف عنه المستقبل وما ستكون عليه الأشياء فنراه مرة يرسم جناح الطائر على أنه عُدّة إنسان المستقبل ليحلّق به فى أجواز الفضاء واضعاً لكل جناح حدوده التى تتفق والإنسان حجماً (لوحة ٢٤١) ، وطوراً يتخيل رسماً لمظلّة يهبط بها الإنسان من أى علو آمناً دون أن يلحقه أذى ، رآها كالخيمة شكلاً وحدّد ما ستكون عليها نَسْجاً وقياساً (لوحة ٢٤٢) ، ثم إذ هو مع هذه النظرة المستقبلية يجرّه خياله إلى الماضى فيتخيل إله البحر پوسيدون وقد أشرع رمحه بيمينه وأمسك بيسراه عنان أفراس البحر وهى تجرّ مركبته (لوحة ٢٤٣) .



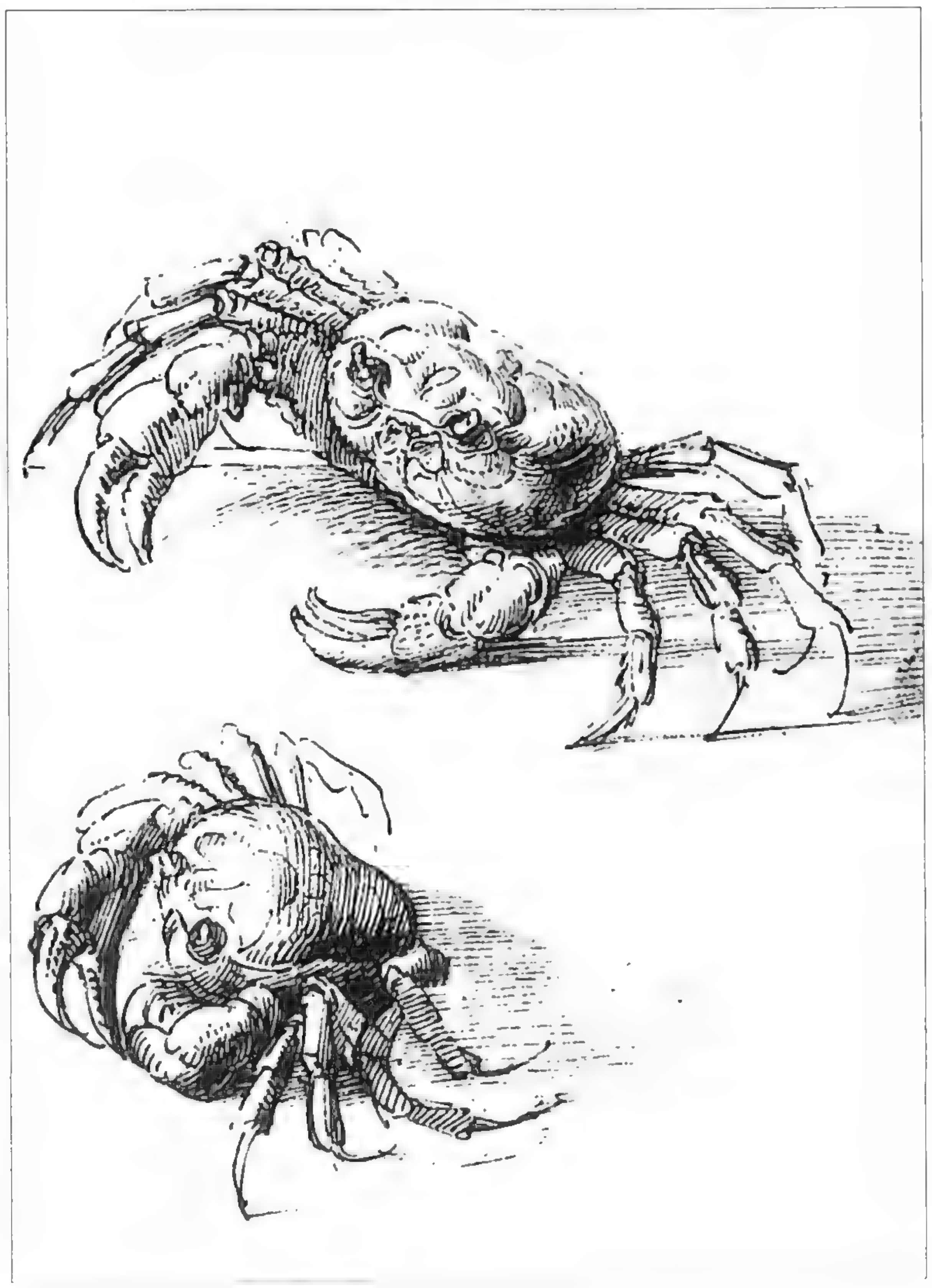
لوحة ٢٤٠ : ليوناردو. رسم تخطيطى. الجنين فى بطن أمه



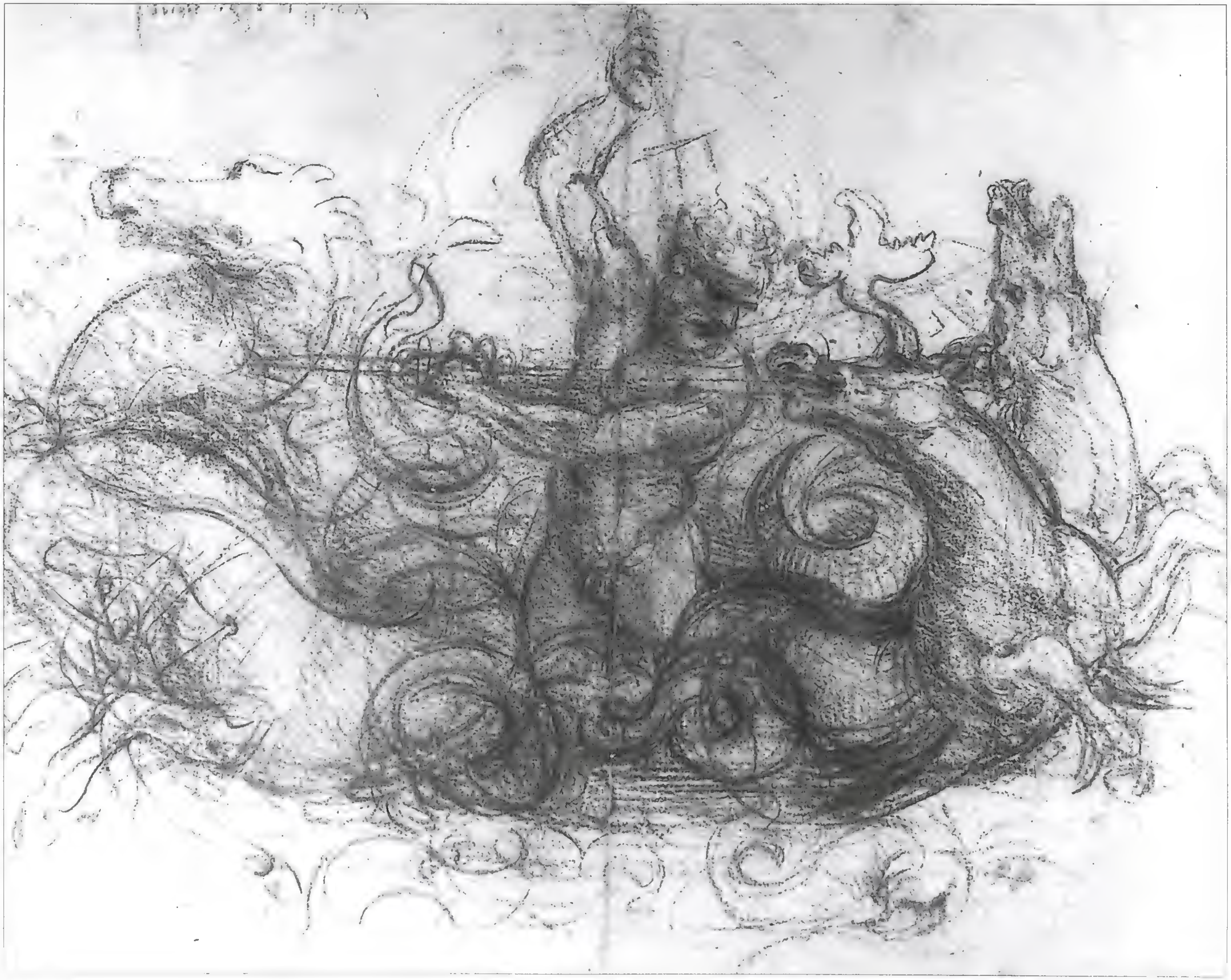
لوحة ٢٤١ : ليوناردو. رسم تخطيطى. جناح طائر



لوحة ٢٤٢ : ليوناردو. رسم تخطيطى. لمظلّة هابطة



لوحة ٢٣٨ : ليوناردو. رسم تخطيطى. دراسة لسرطان البحر



لوحة ٢٤٣ : ليوناردو. رسم تخطيطي. إله البحر پوسيدون

العشاء الربّانى

مما يؤسف له أن ما تركه ليوناردو من أعمال فنية قليلة قد انتهت إلينا فى معظمها فى حالة غير مرضية . ونحن إذا تطلعنا إلى التصوير الجدارى الشهير العروف باسم « العشاء الرّبانى » (لوحة ٢٤٤, ٢٤٥) الذى يغطى جداراً من جدران الردهة الممتدة التى كانت قاعة طعام لرهبان دير سانتا ماريا دلْ جراتزى بميلانو ، نستطيع أن نتخيل كيف كانت دهشة الرهبان وهم يتطلعون لأول مرة إلى تلك اللوحة التى خلّفها ليوناردو بعد أن أزيح عنها الستار حين تجلّت لهم مائدة المسيح وهو يشرف على مناضدهم الخشبية الممتدة متلاصقة بطول القاعة . ففى الحق إن هذه الصورة التى رسمها ليوناردو لم يسبق لمصوّر أن رسم ما يماثلها دقة وصدقاً . حتى نكاد نقول إن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو . وما من شك فى أن أولئك الرهبان لم يحيروا جواباً أمام هذا التعبير الأمين ، فلقد كان الحكم على الأعمال الفنية حينذاك مرجعه إلى مطابقتها للواقع ، ولكن لا شك أيضاً فى أنهم بعد نشوة الإعجاب قد أخذوا فى تتبع الأسلوب الذى عبّر به المصور عما ورد بكتابهم المقدس .

وتعدّ هذه اللوحة هى ولوحة « عذراء مصلّى سيستينا » لرافائيل أكثر اللوحات شعبية فى الفن الإيطالى كله ، فهى لإمعانها فى البساطة ثم لوفائها فى التعبير تترك بهذا وذاك أثرها فى نفس كل من يتطلع إليها . والذى لا شك فيه أن ليوناردو قد استلهم فى تصويره تلك اللوحة ما جاء فى الكتاب المقدس متطلّعاً إلى قول المسيح : « أقول لكم إن واحداً منكم يُسلمنى ، فحزنوا جداً وابتدأ كل واحد منهم يقول له هل أنا هو يارب ؟ » [متى ٢٦ : ٢١_٢٢] ، ثم إلى ما أضافه إنجيل يوحنا حيث يقول : « كان متكئاً فى حضن يسوع واحد من تلاميذه كان يسوع يحبه فأومأ إليه سمعان بطرس أن يسأل من عسى أن يكون الذى قال عنه » [يوحنا ١٣ : ٢٣_٢٤] . ومبعث ما فى المشهد كله من حركة مرجعه إلى هذا الحوار ، فنرى المسيح يتوسط المائدة المستطيلة وإلى يمينه ثم إلى يساره التلاميذ الإثنى عشر بين قائم وقاعد . وما إن يجهر المسيح بكلماته حتى يبدو الفزع والهلع على وجوههم ، على حين قعد هو ساكناً مطرق العينين مطبق الجفنين ، وكأنه فى صمته يهمس بقوله : « أقول لكم إن واحداً منكم يُسْلمنى » . ومع هذا الذى يحسّه المشاهد للنظرة الأولى من أن هذا التكوين الفنى لا مخرج إلى غيره ولا معدل عنه تعبيراً عن هذا المشهد ، فإن عناصره تبدو كأنها جديدة مستحدثة ، فضلاً عما ينطوى عليه التكوين من بساطة تُعزى إليها ما بلغته هذه اللوحة من صيت ذائع .

ومن بين النماذج الأخّاذة التى تصوّر مشهد « العشاء الربّانى » خلال القرن الخامس عشر أيضاً لوحة المصور جيرلانديو (لوحة ٢٤٦) التى يرجع تاريخها إلى عام ١٤٨٠ ، أى قبل لوحة ليوناردو بخمسة عشر عاماً . وتحمل هذه اللوحة جميع عناصر التكوين الفنى النمطية القديمة التى لم تغب عن نظر ليوناردو وهو يصوّر لوحته : المائدة ذات الجناحين البارزين ، ويهوذا إلى الأمام من المائدة منعزلاً وحده عن سائر رفاقه . أما التلاميذ الإثنى عشر فهم إلى الخلف من المائدة ، ويبدو يوحنا غارقاً فى حضن المسيح وذراعه الأيمن مبسوط على المائدة ، وقد رفع المسيح يمناه وهو يتكلم . ويدلنا الأسى البادى على وجوه الحواريين ، ثم هذا الذى يبدو من بعضهم وهو يبرّئون أنفسهم ، ثم موقف بطرس وهو يعنّف يهوذا ، على أن المسيح كان قد انتهى من كشفه عن خيانة أحد أتباعه . وإذا بنا نرى ليوناردو يضرب بهذه العناصرالنمطية التى ما انفك المصورون يحتذونها عُرض الحائط ، وهو ما يتمثّل فيما فعله بنقله يهوذا إلى صف التلاميذ بعدما كان منعزلاً ، وبتخليصه يسوع من ضجعة يوحنا على صدره ، إذ اعتاد المصوّرون دائماً أن يجعلوه وكأنه غارقاً فى سباته ، وهو ما لا يتفق وآداب الجلوس إلى المائدة . وبهذا أضفى ليوناردو على لوحته وحدة التكوين ، كما شطر الحواريّين شطرين متماثلين إلى جانبى المسيح ، مدفوعاً إلى هذا بما أملاه عليه النّسق العام لمخططه التصويرى . ثم يمعن ليوناردو فيشكّل مجموعات صغيرة يضمّ كل منها شخوصاً ثلاثة إلى اليمين وإلى اليسار ، ويظهر المسيح من بين هذا كله فى المكان الرئيسى المهيمن على عكس ما كان على أيدى المصورين قبلُ . فلقد فات جيرلانديو أن يجعل للصورة مركزاً رئيسياً كما فعل ليوناردو فإذا هو يصوّر جَمْعاً لا مركز له قد تزاحمت فيه شخوص نصفية لا رابطة بينها ، تراصّت بعضها إلى جانب بعض ، يحصرهم خطّان أفقيان هما خط المائدة وخط الجدار الذى يُظلّ رؤوسهم بأقباء عقوده ، كما برز العمود الحامل للسقف فى منتصف الجدار الذى كان ينبغى أن تشغله صورة المسيح ، الأمر الذى حمل جيرلانديو على أن يزحزح صورة المسيح إلى اليمين قليلاً دون مبالاة ، وهو مالم يفعله ليوناردو الذى كان يرى وجوب وضع صورة المسيح فى مركز الصورة ، إذ لم ير ضرورة لوجود مثل هذا العمود الحامل للسقف ، واستغل الخلفية لبلوغ ما يريد فعمد إلى وضع المسيح جالساً فى هالة الضوء النافذ من فتحة الباب وراءه ، وكذا تحلل من هذين الخطين الأفقيين وهما المائدة وخط الجدار ، إذ كان لا يمكنه الاستعاضة عن المائدة ، لهذا جعل الشخوص وراءها يبدون مطلقى الحركة لكى يظفر بجديد من المؤثرات يثير بها انفعال المشاهد .

وما إن فرغ المسيح من أداء طقس القربان المقدس[٨٧] حتى ثار التلاميذ ثورة أشبه ما تكون بالزوبعة وإن لم يفقدوا معها وقارهم ، فبدوا وكأنهم على وشك أن يُحْرَموا من أغلى كنز بين أيديهم ، وهو ما صوره ليوناردو بما أضافه إلى حقل الفن من ذخيرة التعبيرات التى لا تتناهى فأكسبت شخوصه حدّة لا مثيل لها خرجت عما كان مألوفاً بين من سبقوه . وعندما تتراءى مثل هذه التعبيرات على هذا النحو من القوة فلا مناص أمام غيرها من عناصر الصورة الفرعية من أن تنزوى جانباً . وإذا كان جيرلانديو يعرف عن جمهوره تدقيقه فى التفصيلات ، لذا كان حريصاً على أن يُبهره بما هو نادر من نماذج للطير والحيوان والنبات ، كما عُنى عناية فائقة بما تحفل به المائدة فأبرز بين يدى كل حوارىّ حتى حبّات الكرز . واختلف الأمر مع ليوناردو الذى لم يُعن إلا بما هو جوهرى واثقاً من أن المضمون الدرامى للصورة هو ما سوف يُعنى به المشاهد ، لا مثل تلك الأمور الجانبية الهيّنة .

ولا يُفْرط ليوناردو فى تحميل الأشخاص فوق ما يمليه الموقف ، فهو يخصّ كل شخص فى الصورة بدور يقوم به ، فصوّر الشخوص على الأطراف فى هدأة وسكون ، بوضعه فى كل طرف من طرفى الصورة شخصين قائمين مُجانبيْن يحدّان المشهد كله ، ويمتد ما هما





لوحة ٢٤٤ : ليوناردو. العشاء الربّانى. كنيسة سانتا ماريا دلّلا جراتزى بميلانو

عليه من هدوء إلى الشخصين التاليين لهما ، ثم إذا هو يجعل مجموعات الشخوص التى تحيط بالمسيح فى حركة مائجة . وإلى يسار المسيح بسط تلميذ من التلاميذ ذراعيه منفرجتين وكأنه قد شدِه بمقولة المسيح فظن أن الأرض قد مادت من تحته . وإلى يمين المسيح وعلى مقربة منه نرى يهوذا وقد ارتد إلى الوراء فى لهفة ، وجاءت أشد المفارقات فى صورة يهوذا وهو بين المجموعة التى تضم يوحنا .

وفى وسط هذا الهرج والمرج نرى المسيح ساكناً وقد بسط يديه مسترخيتين شأن مَنْ فَرغ من الإفضاء بكل ما فى صدره . ولم يتمثل ليوناردو هنا ما جاء فى تصاوير غيره للمسيح بينما هو يتكلم رافعاً رأسه ، بل لجأ إلى تصويره صامتاً مطأطئ الرأس ، ذاهباً إلى الصمت أبلغ تأثيراً من الكلام ، فمع الصمت الرهيب لا مجال لأمل ، فبدا المسيح فى صمته مهيباً جليلاً . ولولا علمنا بابتكار ليوناردو لهذا النمط الرفيع لخلناه قد صوّر المسيح متمثّلاً صورة غير معهودة للبشر . وليس ما فى هذا النمط من اختلاف عن الأنماط السابقة هو ما يتمثل فى قسمات وجه المسيح وإيماءاته فحسب بل هو أساساً الدور الذى يؤديه المسيح ضمن التكوين الفنى كله . ففى لوحات كبار الفنانين الذين سبقوا ليوناردو وصوّروا هذا الموضوع نفتقد الوحدة الجامعة لشتات المشهد ، فنرى الحواريين مشغولين عن المسيح يجادل بعضهم بعضاً وهو يخطبهم ، فلا يُفصح المشهد عما إذا كان المقصود به إشارة المسيح إلى مَنْ أوقع به ، أو قيامه بأداء مراسيم القربان المقدس بين أيدى تلامذته أثناء العشاء الربّانى .



لوحة ٢٤٥ :ليوناردو. العشاء الربّانى. كنيسة سانتا ماريا دلّلا جراتزى بميلانو

وإذ تُزيّن هذه اللوحة الجدار العرضى المواجه لقاعة الطعام الطويلة الضيّقة التى لا ينفذ إليها الضوء إلا من زاوية واحدة فحسب ، جعل ليوناردو هذا المصدر الضوئى مصدراً لما أضفاه على لوحته من ضوء . وهو فى هذا لم يأتِ بجديد ، فنرى الضوء فى هذه الصورة ينفذ من أعلى الجانب الأيسر ليضيء شيئاً الجدار الأيمن الذى تنعكس عليه درجات الضوء متفاوتة بين العتمة والإشراق أو بين الداكن والفاتح « كياروسكورو » حتى إذا وازنّاها بلوحة جيرلاندايو نجد الأضواء فى الأخيرة على استواء لا تفاوت بينها . ونرى الضوء فى لوحة ليوناردو يغمر غطاء المائدة ساطعاً ، كما يغشّى رؤوس التلاميذ فى تلاعب وتنوّع فيضمّ إلى التأثير التشكيلى تأثيراً ضوئياً ، وإذا يهوذا يبدو لنا على الرغم من أنه نقله من مكانه المنعزل وضمّه إلى زمرة التلاميذ وكأنه مايزال منعزلاً عنهم ، وذلك لما احتال به ليوناردو ، إذ جعله الوحيد الذى أدار ظهره كله لمصدر الضوء فغدا وجهه فى غبشة الظل ، وبهذا ميّزه هذا التمييز العازل ، وهى نفس التقنية التى لجأ إليه الفنان روبنز فيما بعد عند تصويره لوحة « العشاء الربّانى » المحفوظة فى متحف بريرا بميلانو . وإذا هو لكى يحقق ما أراد يتخذ من منظور القاعة ومن شكل الجدران وزخارفها ما يتيح له إبراز شخوصه ، فأخضع هذه العناصر جمعاء لما أراد من تشكيل لهذه الشخوص ومن اختيار



لوحة ٢٤٦ : جيرلاندايو. العشاء الربّانى. متحف أوفتزى

للحجم المناسب لها بين الأحجام الأخرى ، ومن هنا كان ما أضفاه على القاعة من عمق وتقسيمه الجدران بالمدلّيات المتراصّة . كما لجأ إلى تصوير شخوصه متجاورة متراكبة لا متباعدة لكى يزيد من فرص الإيهام التشكيلى ، وكذا أكثر من تكرار العناصر الرأسية لأنها تضاعف الإحساس بالإشارات والإيماءات غير المتلاقية . ومما يلفت النظر أيضاً ما عليه هذه الخطوط والمسطّحات من ضآلة تعجز معها عن أن تنافس الشخوص البشرية ، على حين جعل جيرلاندايو العقود الخلفية تطغى فى لوحته على الأشخاص ، فبدت العقود كبيرة والأشخاص إلى جانبها ضئيلة .

ويلفتنا أن ليوناردو لم يحتفظ فى لوحته من بين الخطوط بخط ضخم غير الخط الذى يمثّل المائدة ، وعذره فى الإبقاء عليه أن للمائدة مكانة رئيسية فى المشهد ، ومع ذلك فإن ليوناردو كى يتلافى طغيان هذا الخط على المشهد أدخل عليه تجديداً لا باستبعاد جناحى المائدة فقد سبقه إلى ذلك كثيرون ، ولكن بأن صوّر مشهداً يستعصى على التحقيق مادياً حتى يبلغ بالصورة تأثيراً أشدّ فاعلية ، فالمائدة كما نرى تبدو أضيق من أن تتسع للشخوص الذين جلسوا حولها ، وإذا أحصينا الأطباق الموضوعة فوقها تجلّى لنا استحالة جلوس هذا الجمع إليها فى وقت واحد . وكان قصد ليوناردو بما فعل أن يتجنّب الإيحاء بأن الحواريين قلّة مشتّتة فى فراغ واسع حول مائدة غاية فى الطول ، علماً بأن مساحة الفراغ فى الواقع ضيقة . وكان لهذا الذى فعل ما تجلّى فى الصورة من أثر جارف للشخوص انمحى معه أو كاد الإحساس بضيق الفراغ ، وبهذا وحده تسنّى لليوناردو أن ينسّق الشخوص فى مجموعات أشدّ ما تكون تقارباً ، وهم مع ذلك موصولون بشخصية المسيح الرئيسية ، ولكن ما أكثر تلوّن تلك المجموعات وتعدّد إيماءاتها .

الموناليــزا

ومع بداية القرن الخامس عشر كانت ثمة محاولات ترمى إلى تجاوز محاكاة الأشخاص فى تصوير البورتريهات إلى ما هو أبعد من أن يجتزئ الفنان بتسجيل السمات الشبيهة والرؤوس النمطية الدالة على أشخاصها ، إلى إبراز الأمزجة المختلفة التى تفيض بها وجوه أصحابها عند تصويرها ، وما يبدو على الوجه من انفعالات عارضة ، وابتسامات غير متكلّفة تعكس بحق ما يجيش فى النفس لحظتها . فالابتسامة التى تنفرج عنها شفتا الموناليزا (لوحة ٢٤٧) وإن بدت فاترة أو مرّت خاطفة وميضاً واختلاجاً إلا أن الشّدقين يمتلآن بها تكاد تُرعد لها ملامح الوجه وإن لم تُدْرَك بالنظرة العابرة . وإن أكثر ما يُشْدهُنا حين نتأمل صورة موناليزا هو تخيّلنا وكأنها تنبض بالحياة ، فنظراتها إلينا فيها عمق المُفكّر الذى يطوى مكنون سرّه فى صدره ، ثم إذا هى تختلف باختلاف نظراتنا إليها ، فنرى نظرتها إلينا مرّة نظرة ساخرة ، ومرة أخرى نظرة باسمة تشوبها مسحة من حزن ، وفى هذا وذاك ما يُضفى على صورتها هذا الغموض الرائع الموحى . وما من شك فى أن ليوناردو كان يفطن إلى هذا الأثر ويعرف كيف يعبّر عنه بمثل هذه اللمسات ، كما كان على دراية تامة بكيفية لفت نظر المشاهد إلى ما يرسم . ونرى بشرة وجهها الملساء تتموّج تموّج سطح الماء مع هبّات النسيم ، ويتمازج الضوء والظل عليها فى حوار خافت لا يُملّ الإنصات إليه ، ونشهد عينيها العسليتين تحدّقان عبر جفنيها الضيقين ، على عكس ما كان يتجلى فى عيون بورتريهات القرن الخامس عشر التى كانت تبدو متألقة البريق ، فهى هنا نظرات ناعسة مندّاة بالدموع ، ونرى الجفنين وكأنهما خطّان أفقيان ينمّ ما تحتهما عن حساسية مرهفة وأعصاب رهيفة تحجبها شفافية البشرة الرقيقة ، ومع الحواجب التى تمّتْ إزالتها يبدو الجبين فسيحاً . وما نشهده فى صورة موناليزا ليس أمراً شاذاً فلقد كانت إزالة الحواجب شائعة بين سيدات ذلك العهد ، وكان الجبين الرحب صفة من صفات الجمال ، الأمر الذى كان يدفع النساء أيضاً إلى إزالة تلك الشعيرات النابتة أعلى الجبين . وبهذا كانت الموناليزا نموذجاً للذوق الطاغى المتفشىّ خلال القرن الخامس عشر ، ثم ما لبث الحال أن تبدّل بعد أن عدل القوم عن بدعة رحابة الجبين ورأوا أنه من الأفضل أن تعود الحواجب إلى ما كانت عليه لتحدّد رقعه الجبهة . ولقد دفع هذا المصورين بعدُ إلى أن يعودوا إلى لوحة الموناليزا المستنسخة المحفوظة بمدريد فيُضْفُون عليها هذا التحوير المثير ، إعنى إضافة الحواجب .

وتجلس موناليزا فى رقة ونعومة على كرسى ذى متكئين ، وقد انسدل شعرها البنىّ على وجهها حلقات ، كما استرسل وشاح رقيق من الرأس على كتفيها . ولعل ما يفاجئ المشاهد رؤيته إياها رافعة رأسها إلى أعلى فى اتزان ، وهو ما كان شائعاً بين سيدات ذلك العصر ، فلقد كان رفع الرأس شامخاً كالسهم استواء يعنى علو المتحد ، وهو ما نلحظه أيضاً فى نساء لوحة « مولد العذراء » لجيرلاندايو (لوحة ٢١٦) ، وسرعان ما تغير هذا العُرف فإذا الوضعة تتحول هى الأخرى فى لوحات البورتريهات .

وليس ثمة غلو فيما ترتديه موناليزا إذ تبدو ثيابها على غاية من البساطة أميل ما تكون إلى التقشف ، وكان مما يمليه فن التصوير خلال القرن السادس عشر أن يكون الخط العلوى للصَّدرة أفقياً صامتاً لا حركة فيه . وثمة عباءة خضراء مطوّية على كتفها ، ويبدو كُمّا الثوب بُنّيين مُشْربين صُفرة مخالفين لما كانت عليه النماذج السابقة من تصويرهما قصيرين ضيقين ، فهما فى هذه الصورة فضفاضان يغطيان الرسغين وقد عمّتهما المكاسر العرضية حتى توائم استدارات الأيدى الناعمة والأنامل الرهيفة غيرا المثقلة بالخواتم (لوحة ٢٤٨) ، ويبدو عنق موناليزا كذلك عاطلاً لا يحمل حُليّا .

وفى خلفية اللوحة يبدو منظر خلوى مفصولٌ بينه وبين موناليزا بشُرفة هابطة ، وهو محصور كذلك بين عمودين ، غير أنه لا نهاية له يبلغ الطرف مداها . ونشهد فى هذا المنظر غير المألوف كثرة من جبال متخيَّله ذات قمم مدبّبة تفيض بينها بحيرات وجداول ، وما أقرب هذا المشهد الذى ينبئ عنه تصويره غير التام إلى ما يتراءى للنائم فى منامه من مشاهد . ويختلف هذا المنظر كل الاختلاف عن صورة موناليزا ، وليست هذه نزوة من نزوات الفنان ، بل هى لاشك جاءت عن قصد منه لإضفاء المزيد من الحيوية على اللوحة ، إذ يمثّل المشهد فى عمومه ما عنّ له عند تمثّله للأشياء البعيدة الذى ذكره فى « مقالته عن فن التصوير »[٨٨] . وكان هذا النجاح الذى حققه فى تطبيق نظريته تلك ما جعل اللوحات المعلّقة بالقاعة المربّعة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة موناليزا تبدو كأنها مسطّحة غير مجسّمة . وتشوب المشهد الخلوى ألوان مختلفة بين بنىّ قاتم وأزرق مشرب خضرة وأخضر تشوبه زرقة تبلغ زرقة السماء .

كان ليوناردو يعتقد أن « التجسيم » هو بمثابة الروح بالنسبة لفن التصوير ، ومن أراد أن يتحقق من صدق هذه العبارة ما عليه إلا أن يتطلع إلى صورة موناليزا ، فالتموّجات الرقيقة فى صفحتها ما هى إلا انعكاسات لتجربة ذاتية حملها الفنان . والصورة وإن بدت للنظرة الأولى بسيطة إلا أن ثمة كثرة من المعانى تنطوى عليها ، إذ كلما أمعن المشاهد النظر فيها تكشّفت له عن جديد ، ومن أجل هذا كان لابد للدارس من أن يكون على قرب منها ، فنظرته البعيدة إليها لا تكشف له عما تتضمّنه (لوحة ٢٤٩) .

ولقد اجتمع فنانو القرن الخامس عشر الإيطاليون على تصوير أشكالهم جامدة هامدة ، ولم يكن هذا عن نقص فيما أوتوا من موهبة وجَلَد أو قلة دراية بأصول التصوير وقواعد المنظور ، فقد تركوا لنا صوراً غاية فى الإبداع والجلال حاكوا فيها الطبيعة ، غير أن أشكالهم جاءت أشبه شئ بالتماثيل فى جمودها . ولعل مردّ هذا إلى أنهم كانوا أكثر ما يكونون أمانة فى النقل ومحاكاة للشكل ، مما جعل المشاهد يخالها جامدة لا حياة فيها وكأنه بين يدى أُناسىّ سلبتهم الحياة مَسَّة سحر ساحر . وقد بذل الفنانون جهدهم لينفذوا من هذا المأزق ، مثل بوتتشللى الذى عنى عناية فائقة بترك الشعور مهدّلة والثياب منسابة ليبدو الأشخاص أميل إلى الحركة . ولكن الأمر عند ليوناردو كان على خلاف ذلك فلقد رأى وَحده الخلاص من هذا الجمود بأن يفسح المجال لخيال الرائى يرى ما يعنّ له ، إذ كان يؤمن بأنه إذا ترك معانى الصورة مبهمة غامضة غير جليّة استحالت لمساتها أطيافاً لا يكون معها ذلك الجمود .



لوحة ٢٤٧ : ليوناردو. موناليزا. متحف اللوفر



لوحة ٢٤٨ : ليوناردو. تفصيل من لوحة ٢٤٧. كفّا الموناليزا الناعمتان بأصابعهما الرشيقة غير المثقلة بالخواتم، وأناملها الرهيفة.



لوحة ٢٤٩ : ليوناردو. تفصيل من لوحة ٢٤٧

وإذا ما دقّقنا الطرف فى لوحة موناليزا تكشّف لنا ما فيها من غموض ، ذلك لأن ليوناردو قد استخدم تقنية « الضبابية » فى دقة وعناية . ومعلوم لدى كل فنان أن تقاسيم الوجه مردّها إلى شيئين هما شدقا الفم وجانبا العينين ، وحين ترك ليوناردو هذه الأجزاء عامداً مبهمة غامضة مغشّاة بظلال دقيقة ، كان يقصد كما قدمت إلى تركنا فى حيرة من نظرات موناليزا غير الواضحة الدلالة . ولم يكن هذا الغموض الذى قصد إليه ليوناردو هو وحده هذا الأثر ، فثمة أشياء أخرى منها جانبا الصورة اللذان يبدوان غير متماثلين تماماً . وهو ما يبدو واضحاً فى المشهد الخلفى الخيالى ، فخط الأفق يساراً أدنى انخفاضاً من خط الأفق يميناً . من أجل هذا إذا أمعنا النظر فى الجانب الأيسر من الصورة نرى صورة موناليزا أكثر طولاً منها حين نمعن النظر فى الجانب الأيمن ، وكذلك تتغير قسمات وجهها مع اختلاف وقفة الناظر إليه . ولقد يبدو عمله هذا معجزة سحرية لولا إيماننا بأنه إبداع فنى على يد فنان عرف كيف يبدأ وكيف ينتهى وإلى أى حد يمضى .

العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنّه

ومنذ عام ١٤٨٣ ، وكان ليوناردو عنده قد تجاوز الثلاثين ، بدأ يسائل نفسه ويجيب مسجّلاً إجاباته . ومنذ شرع يرسم عجالاته ودراساته كان عندها مشغول الذهن بأمر كان يراوده طول حياته ، وهو أنه لكل شكل طاقة كامنة يجب أن تشيع فى الصورة . وقد تجلّى هذا أول ما تجلّى فى رسومه الخطّية المتتابعة التى صدرت عنه تلقائياً وفى عجلة ، مرات للعذراء وطفلها (لوحة ٢٥٠) ومرّات لأم تحمل طفلاً يداعب قطاً ، تظهر فيها الشخوص فى وحدة زخرفية متكاملة على الرغم من الاختلاف فى اتجاهات القوى ـ وهو تكوين فنى لاشك ينمّ عن رمزية ، فليوناردو لم يُمِلْ هذا عن الواقع لأن تراكم الشخوص على هذا النحو يتنافى مع الواقع ـ ومرات للعذراء وهى تبدو كالدّمية تفترش حجْر أمها حنّه . وما من شك فى أن هذه الاعتبارات كلها لم تغب عن ليوناردو الذى أخَذ فيما يصوّر يستملى نظرة عاطفية يتمثّل فيها حنّه وكأنها روح لملَك يهبط برسالة من السماء ، وهى نظرة تخالف نظرة الإيقونوغرافية القديمة الجامدة التى لا حسّ فيها بالحركة والتى شغل بها الفن الفلورنسى طيلة ثلاثين عاماً ، هذا إلى خلو تلك التصاوير القديمة من ذلك الحنان المتبادل بين الأم وابنتها . ولذا عاش ليوناردو طول حياته فى صراع من الشكل (لوحة ٢٥١) . ويمثل المرحلة الأولى من هذا الصراع تلك الرسوم التخطيطية التى تحتفظ المكتبة الملكية بقصر وندسور بأكبر مجموعة منها والتى من بينها « الدراسة » المحفوظة بالأكاديمية الملكية للفنون بلندن وكان قد أعدّها توطئة للوحته المشهورة المحفوظة بمتحف اللوفر . وثمة نفر من النقاد يؤثرون هذه « الدراسة » التخطيطية (لوحة ٢٥٢) على اللوحة النهائية ، وكان ليوناردو قد فرغ من هذه « الدراسة » عام ١٤٩٧ بعد أن انتهى من لوحة « العشاء الربّانى » . وكان موضوع العذراء والطفل يوحنا المعمدان موضوعاً أثيراً لدى المصوّرين الفلورنسيين ، ولا غرو فيوحنا المعمدان هو القديس راعى المدينة وشفيعها . وثمة موضوع أقدم منه فى التصوير هو موضوع القديسة حنّه والعذراء والطفل يوحنا المعمدان ، وهو ما تناوله ليوناردو فى هذه الدراسة حيث تجلس العذراء فى حِجْر أمها وقد بدا جسداهما متلاصقين وكأنهما جسم واحد ذو رأسين .

ويكاد وجه حنّه يكون إنعكاساً فى المرآة لوجه مريم ، فليس ثمة فارق فى السن ولا تباعد فى الجلال . وعلى حجْر العذراء ـ أو إن جاز لنا القول على حجْرى حنّه ومريم ـ يجلس المسيح الطفل وقد مدّ يده يمسح على رأس يوحنا فى لطف وهو ما يشير به ليوناردو إلى ربوبية الطفل ، على حين ترفع حنّه يدها مشيرة بسبابتها إلى السماء وكأنها تُشْهدُها على ربوبية المسيح . ولقد قيل عن ليوناردو إنه لم يكن راضياً كل الرضا عن تلك الدراسة ، إذ نرى الجانب الأيسر من كتف العذراء مسطحاً غير مجسّم ، كما بدا وجها الأم وابنتها على مستوى واحد ، الأمر الذى جعل للصورة بؤرتين تتعادلان شأناً ، هذا إلى ما عمّ الصورة من إغراق فى السكون يُعْوِزُها ما سمّاه ليوناردو بانطلاق الطاقة الكامنة .

أما لوحة ليوناردو عن العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنّه الموجودة بمتحف اللوفر (لوحات ٢٥٣ , ٢٥٤ , ٢٥٥) فعلى الرغم مما مُنيت به ألوانها من فعل الزمن إلا أن ما جاءت عليه من براعة لا تبارى فى الرّسامة جعلها تحتل مكانة مرموقة حتى كان أهل فلورنسا وقتذاك يحجّون بغير انقطاع إلى دير « البشارة » بمدينتهم ليشاهدوا آخر معجزة من معجزات ليوناردو . ولقد اعتاد من سبقوه من الفنانين تصوير هذا الموضوع بطريقة جامدة ، فمرة يجعلون العذراء جالسة على حجْر أمها وأخرى يجعلون فيها الأم واقفة وراء ابنتها ، وفى كلتا الحالتين تبدو الشخوص الثلاثة مواجهة ، فإذا ليوناردو يجعل من هذا التراكم للشخوص الخالى من الشاعرية مجموعة متناسقة تفيض شاعرية ، وجعل إطارها الذى كان يبدو هامداً يشيع حيوية ، فإذا مريم جالسة على الجانب الأيمنِ من عجيزتها فوق حجْر أمها منحنية إلى الأمام ممسكة بالمسيح الطفلِ بين يديها وقد علت ثغرها ابتسامة ، ويبدو المسيح الطفل وهو يحاول أن يمطى ظهر حَمَل مطوّقاً عنقه وقد لفت وجهه متطلعا إلى أمه فى تساؤلٍ حائر ، وأمسك برأس الحمل الوديع المستسلم المستكين ، وأخذت الجدّة ترقب وهى مبتسمة ما يجرى بين يديها من لهوٍ طفولى برئ .

وما من شك فى أن هذا التكوين الفنى مما يشغل المشاهد شغلاً لا نهاية له ، إذ هو يفيض بالكثير على الرغم مما يشغل من حيّز ضئيل . ففيه تبدو الشخوص على الرغم من تباين حركاتها وتضادها على شكل كتلة كثيفة يحدّها مثلث متوازى الأضلاع . ولقد تحقق هذا كله نتيجة ما بذله ليوناردو من جهد لإخضاع التكوين الفنى لأشكال هندسية أولية ، فلا يغيب عن البال ميل العقل إلى كل ما هو مبسّط ، ثم تعمّقه فى تعرّف الأشكال الهندسية النمطية عامة ، وهذا الميل وذاك العمق إذا ما زادا فمضيا بحثاً عن المتعة انتهيا إلى استنباط التوافق أو الانسجام التشكيلى . وكلما اقترب الشكل المصوّر من الأشكال الهندسية النمطية المبسّطة كان فى ذلك ما يعين العقل على إدراك الواقع . فالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة أساس التكوينات المصورة ، وهى جميعها أشكال لا يستعصى على العقل إدراكها . ولم يكن التكلّف ولا الإفراط فى التنميق هما رائدا ليوناردو اللذان كانا يحملانه على حشد المزيد من الحركة فى فراغ محدود ليزيد من الأثر المنشود ، بل انصرف الجهد كل الجهد إلى الاحتفاظ بالوضوح والسكينة اللذين يتحقق بهما الأثر الجامع ، وتلك هى الصخرة التى تحطّم عليها مقلّدوه الأقل منه قدرة ، فنرى حركته الرئيسية المتمثلة فى حنو العذراء



لوحة ٢٥٠ : ليوناردو. دراسة للوحة العذراء والطفل يسوع. وتظهر باللوحة عجالات لجملة وجوه بالمجانبة وبعض الآلات. المتحف البريطانى



لوحة ٢٥١ : ليوناردو. دراسة للوحة العذراء والقديسة حنة مع الطفل يسوع ويوحنا المعمدان. المتحف البريطانى






لوحة ٢٥٤ : ليوناردو. العذراء والقديسة
حنه ويسوع الطفل. متحف اللوفر



لوحة ٢٥٥ : تفصيل من لوحة ٢٥٣

على طفلها تظفر بأثر بالغ فتنةً وحرارةً ، كما طوّع لها فى تعبير لا يُبارَى سائر الجماليات العرضية بالصورة . وكذا قد يشدّ المشاهد هذا التمازج الرهيف بين الخطوط البيضاء والسوداء التى تشكّل الرأس والكتفين اللتين بدتا وكأنهما نقش بارزٌ ، ومع ذلك جعلهما على شئ من التباين المثير بما يحملان من سكون ينطوى على حركة جياشة . ولقد زاد هذا الخفَر الذى اتسمت به القديسة حنّه ما قصد إليه ليوناردو من تباين ، وإذا هذه المجموعة تبدو وقد تضام أدناها على خير ما يكون بصورة الطفل وهو يتطلع إلى أمه والحَمَل أمامه .

وإذا ما مدّ المشاهد بصره إلى ما وراء هذه المجموعة ليسرح الطرف بين المناظر القمراء الجليدية الجرداء ، وكأن ليوناردو قد صوّرها وهو محلّق فى الجو بإحدى طائراته المتخيّلة ، رأينا رُبىً وهضاباً وكهوفاً كانت تحتشد بها قبلُ تخطيطات « دراساته » الجيولوجية ، فليس ثمة مثل ليوناردو مَنْ مَلَك ناصية علم الصخور وطبقاتها أو عنان « المنظور الفراغى »(٨٩) فيزوّدنا بمثل هذه المشاهد الغريبة الآسرة إلا المصور تيرنر Turner الذى جاء فى إثر ليوناردو بقرون ثلاثة . ومما يزيدنا حيرة ذلك الحصى الغريب الشكل بين قدمى القديسة حنّه الذى انفرد ليوناردو بتصويره على مثل هذه الحال من الإتقان .

وثمة فارق بين هذه اللوحة وسائر لوحات ليوناردو ، فقد جعل أشكاله باهتة وكأنها مرسومة بالألوان المائية ، يبدو بعض أجزائها ناقصاً لا ندرى أكان هذا لأنه لم يتمّه أم هو بفعل ممحاة . ونحن نعرف أن ليوناردو لم يكن يلتزم بالاستخدام التقليدى لألوان الزيت إذ كانت له تجارب تقنية لا حصر لها فى هذا المجال ، وكان ليوناردو كلما تقدم به العمر جاءت رسومه أكثر نبضاً بالحياة تتسع لتأويلات مختلفة . وحين رسم هذه اللوحة كان مشغولاً بمشاكل علمية ثلاث : التشريح ، وحركة المياه الهادرة التى لا يقف فى سبيلها عائق ، وعلم الجيولوجيا الذى كان بالنسبة له ينطوى على ما فى الحياة من معميّات وتجدّد ، فكان يرى أن الكون كله فى حركة دائبة مثل ما للكائن الحىّ من تنفّس وتجدّد وتشكّل وتغيّر . أما عن سرّ هذا التجدّد والتشكّل والتغيّر فهذا أمر لم ينكشف له أو يعرف كنهه .

ليدا وطائر البجع

وعلى حين انبثقت ڤينوس « السماوية » فى فلورنسا من بحر التأمل الأفلاطونى المحدث نبتت أختها « الدنيوية » فى البندقية وسط تربة زاخرة بالخضرة اليانعة وبيئة تعجّ بالحياة النابضة ، ولذا ظل المصورون لأربعمائة عام يقرّون بأن ڤينوس الدنيوية هى إبداع بندقى أصيل . ومع ذلك كله فإن أول فنان من فنانى عصر النهضة يُقبل على تصوير امرأة عارية يرمز بها للإخصاب كان فناناً فلورنسياً هو ليوناردو دافنشى . ففيما بين عامى ١٥٠٤ و١٥٠٦ رسم ما لا يقل عن ثلاثة تكوينات لليدا مع طائر البجع . وقد بقيت الأسباب التى حفزته إلى رسمها غامضة ، فقد عُرف عنه عدم تأثّره بالميثولوچيا الكلاسيكية ونفوره من خيالات الأفلاطونية المحدثة ، فضلاً عن أنه لم يكن يعير تناغمات الجسد الهندسية التى شكّلت الجسد العارى الكلاسيكى اهتماماً ، وفوق ذلك كله لم تكن المرأة تثير فى واقع الأمر عاطفته ولا تحرك اشتهاءه . ولعل حرمانه من هذه الرغبة كان هو الحافز الأقوى على فضوله لمعرفة أسرار ظاهرة التناسل والإخصاب التى عكف على دراستها بدءاً من عام ١٥٠٤ ، وكعادته أرفق بأبحاثه رسوماً توضيحية . وعلى الرغم من أنه تناول موضوع الحب فى مذكراته إلا أنه قصر حديثه على السخرية بالحب الجسدى واستهجان عملية الجماع والاشمئزاز من أعضاء التناسل قائلاً : « لولا جمال الوجوه والحرص على التزيّن والتأنق لفقدت الطبيعة الجنس البشرى كله » . وتكمن المفارقة فى أن ليوناردو كان أكثر ما يكون حساسية بجمال جسد المرأة ، وكان أول من فطن إلى الكشف عن لطف ملمس البشرة ، وإن كان بعض معاصريه الفلورنسيين قد فُتنوا بتصوير المرأة عارية غير أنهم لاشك كان يعوزهم هذا الإحساس الذى انفرد به ليوناردو . وحتى هؤلاء المصورين الذين كانت لهم رهافة حسّ بما فى التصوير من جاذبية قد عُنوا بالشكل دون الحس بالملمس ، على حين استطاع ليوناردو بحسّه اليقظ بالقيم اللمسية أن يسبغ على جسد المرأة دلالة فنية مبدعة .

وتبيّن جميع صوره لليدا أنه قصد بها رمز التناسل والإخصاب ، فابتكر وضعة فريدة تكشف بوضوح عن كل أجزاء الجسد التى لم تكن تظهر عادة فى تمثيل ڤينوس الكنيدية وما تلاها من تمثيلات . فعلى حين يخفى الذراع فى تماثيل ڤينوس الكلاسيكية الثديين أبعد ليوناردو الذراع عن الثديين مُضْفياً عليهما أهمية خاصة فأبرزهما إلى حد بعيد فى تمثيله لليدا وطائر البجع ، وذلك من خلال انحناءة الردف والانسياب المتواصل لاستدارة الأعضاء ، ثم ما يتخلل التجسيم من إيقاع متكرر . وقد أحاط ليوناردو ليدا كعادته بأغصان الشجر والحشائش المتحوّية والأعشاب المائية المنتصبة لاهتمامه بعناصر الطبيعة بما يفوق اهتمامه بالجسد البشرى . وكان من المتوقع وقد استخدم ليوناردو ملكاته العقلانية وهو يتناول موضوعاً تتحكم فيه الانفعالات عادة أن تبدو صورة ليدا وطائر البجع جامدة محرومة من الجاذبية ، غير أن عبقريته دفعت به إلى استغلال إيقاعات الشكل المنطلقة من أسفل إلى أعلى بما تنطوى عليه وضعة الجسم الفريدة من تحوّيات وتعقيدات بدءاً من الأعشاب المحيطة بقدمى ليدا إلى خصلات شعرها ، فاستطاع أن يشدّ اهتمامنا ويسحرنا بالتماسك الهادف لكل شكل فى صورته ولكل رمز فيها . وهكذا يمكن القول بأن صورة ليدا لليوناردو تمثل فى حقيقة الأمر مفهوم ڤينوس الدنيوية الذى كان فى نفس العام يتشكّل فى أخيلة البنادقة الحسّية الطابع . ولا ندرى إن كان تصميم ليوناردو قد بلغ مدينة البندقية أم لا ، ولكن الثابت أن الكثير من إنجازات ليوناردو الأخرى لها تأثير كبير على الفن البندقى . وليس هناك ما يحول دون وصول إحدى العجالات التخطيطية لليدا أو نسخة محاكية لها إلى البندقية حيث كان چورچونى وتتسيانو يقدّمان صور النساء العاريات وسط خلفية من الأغصان والخضرة والحشائش .

ولقد اختفت الصورة الأصلية التى رسمها ليوناردو ، غير أن ثمة مستنسخات لها يحتفظ بإحداها متحف ڤيلا بورجيزى فى روما إلى اليوم وكانت إلى حين قريب تُعزى إلى الفنان صودوما (لوحات ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨) . وقد اتسمت ليدا ملكة اسبرطة فى هذه اللوحة بالتظاهر بالعفّة إذ صوّرها مع طائر البجع وسط مشهد خلوى بديع ينتمى إلى عالم



لوحة ٢٥٦ : ليوناردو. ليدا وطائر البجع. متحف ڤيلا بورجيزى بروما



لوحة ٢٥٧ :ليوناردو. محاولة أخرى للموضوع نفسه

الأحلام ، وبدت منتصبة عارية تعانقت ركبتاها وتضام فخذاها ، وقد غضّت الطرف مبتسمة على استحياء . بينما صوّر الإله زيوس الذى تحوّل إلى طائر البجع وهو يتهافت عليها ليحتضنها بأحد جناحيه فى حنان يشى بتدلّهه فى حبّها ، دون أن ينمّ عنها ما يشير إلى صدّه . وانطلق عند قدميها من بيضتين التوأمان هيلينا وكليتمنسترا [أو التوأمان كاستور ويولوكس فى رواية أخرى] ، وهم جميعاً ثمرة تلك العلاقة الغرامية وفق ما جاء بالأسطورة اليونانية . وما يزال لهذا الجسد بجذعه المتثنّى ورأسه المطرق والذراع الممتدة على الصدر والكتف المتطامن أثره فى نفوس من يشاهدونه إلى اليوم .

ولقد مضى ليوناردو دون أن يخلّف وراءه مدرسة فى فلورنسا ، فلم نجد له وارثاً نقل عنه



لوحة ٢٥٨ :ليوناردو. دراسة لرأس ليدا. قصر وندسور

وتعلم منه . ولكن الذى لاشك فيه أنه خلّف لنا آثارا جديدة فى تصوير الشخوص الذى كان شغله الشاغل ، على نحو ما يتجلّى لنا فى لوحة موناليزا ، وفى لوحة نارسيسوس المحفوظة بالناشونال جاليرى بلندن (لوحة ٢٥٩) ، وفى لوحة السيدة حاملة حيوان الفاقم [الإرمين] المحفوظة بمتحف كراكاو بيولنده (لوحة ٢٦٠) ، وكذا في پورتريه چنڤرا ده بنْشى الذى اقتناه بأَخرة الناشونال جاليرى بواشنطن (لوحة ٢٦١) . ولو أن الحظ أتيح لفلورنسا لترسّم خطاه لكُتب لها أن تبلغ درجة من العظمة أعلى من الرفعة التى بلغتها ، فلا نرى له من أثر بين الفنانين باستثناء آثار تكاد تكون غير ملحوظة . وعلى حين لم تحظ فلورنسا بأن تأخذ عنه شيئاً ، نرى لمبارديا قد أخذت بحظ قليل من أسلوبه ، ونرى هذا جلياً فى تصاوير النساء ، لاسيما تلك الانفعالات التى ترتسم فاترة على الوجوه وما تبدو عليه أجسام الشباب من رشاقة .

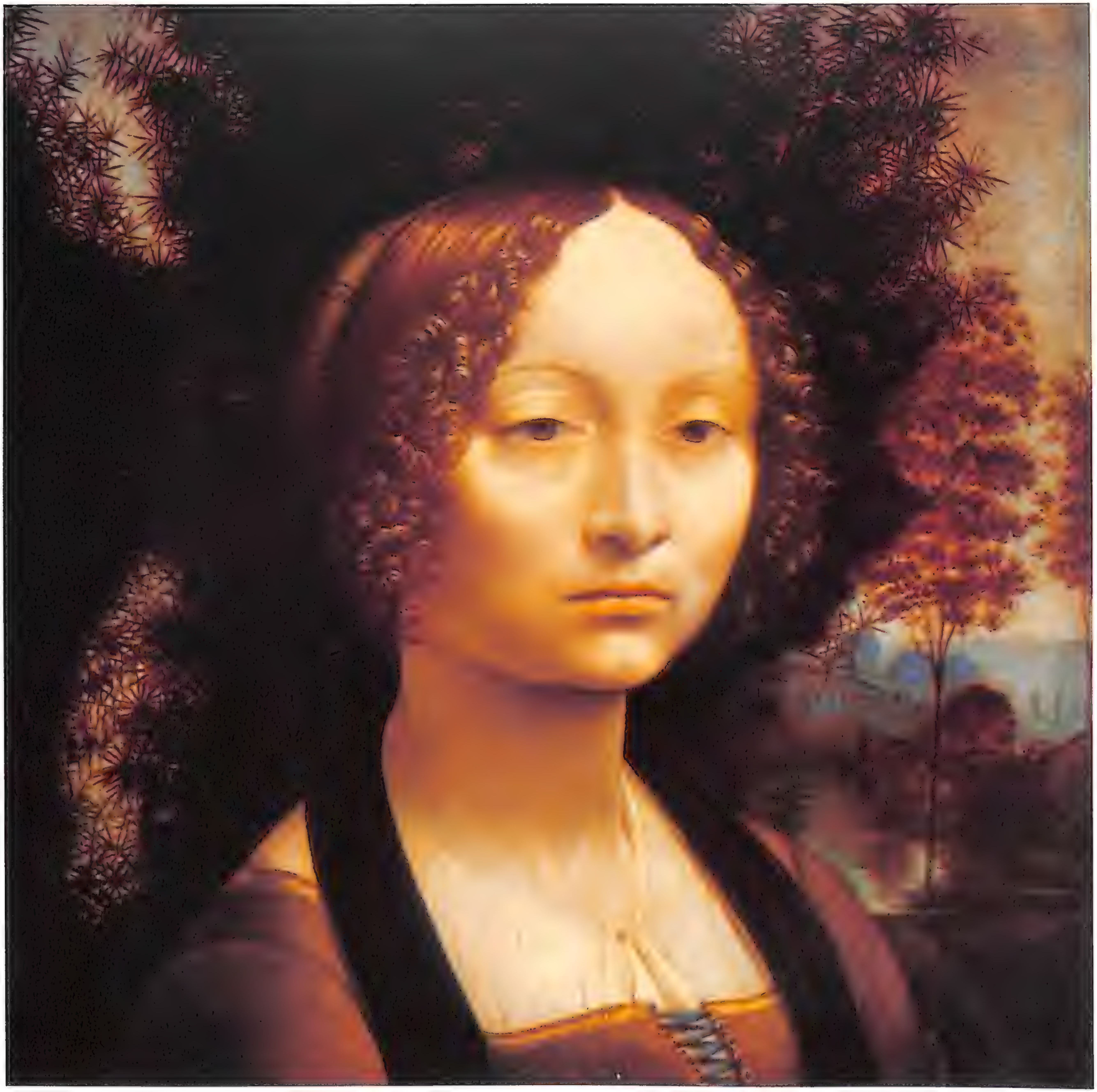


لوحة ٢٥٩ : نارسيسوس: جاء فى الأساطير الإغريقية: «أنه كان فتى جميلا وسيما يجمع بين الطراوة والرجولة مما كان يحرّك الرغبة فى صدور الفتيان والفتيات معا، ومما شدّ انتباه الحورية الثرثارة إكو التى ما إن لمحته حتى اشتعلت فى صدرها الرغبة وأخذت تراوده عن نفسها غير أنه أبى. وكان ثمة غدير ماء صاف تحيط به مروج كثيفة، وعندما مال على الينبوع ليطفىء ظمأه سحرت صورته المنعكسة على الماء لبّه فوقع فى غرام طيف حسبه جسدا وهو لا يعدو أن يكون ظلاً، وامتلأت نفسه إعجابا بما شاهده من قسمات جميلة، ودون أن يدرى بات مولعا بذاته. وعاد ذات يوم يحملق فى الوجه نفسه وقد تساقطت دموعه على الماء فاضطربت صفحته وتموّج سطح الغدير وانطمست صورته وإذا هى تختفى، وتوارى جمال قسماته الذى كان يأسر عينيه اللتين طالما هامتا بجمال صاحبهما... فسقط ميتا». الناشونال جاليرى بلندن.

[انظر «أوڤيد: مسخ الكائنات ٣: ٣٤٠ ـ ٥٠٠» نقله إلى العربية صاحب هذه الدراسة. الطبعة الرابعة ١٩٩٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب].



لوحة ٢٦٠ : ليوناردو. پورتريه السيدة حاملة حيوان الفاقم. متحف كراكاو ببولنده



لوحة ٢٦١ : ليوناردو. پورتريه چنفراده بِنْشي ناشونال جاليري بواشنطن

بوتِّشللى (١٤٤٤ ــ ١٥١٠)

لم يكن ساندرو بوتتشللى Botticelli يعنى بالجمال السطحى العابر ، ولم يحاول أن يضفى الجاذبية على صوره ، ونادراً ما كان يأخذ نفسه بمراعاة الانضباط وفق ما كان مألوفاً من تقاليد فى فن التصوير ، وكذا لم يحرص على أن تبلغ ألوانه غايتها جودة ، ولم يكن موفّقاً كل التوفيق فى اختيار أنماطه ، ومع هذا كله جاءت تصاويره تعبيراً صادقاً عن أحاسيس حادة تبلغ مبلغها من النفوس تأثيراً . تُرى ماذا تُخفى صوره من أسرار قد تدفع إلى الإعجاب كما تدفع إلى الاستنكار ؟ لعلنا نعزو هذا السر الغامض إلى أنه لم يكن ثمة فنان سبقه أو عاصره و لحقه أوتى ما أوتى ساندرو من قلة مبالاة بمحاكاة الواقع فى سبيل أن يُضفى على الصورة ما يجعلها جذابة شائقة . ولقد كانت حياته الأولى فى ظل المدرسة الطبيعية فى التصوير تحمله على الغلو فى محاكاة الواقع غلواً يكاد ينكر معه ذاته ، كما جنح به تتلمذه على يد فرا فيليبو ليپى إلى تمثّل الجانب الروحى فى تصاويره للحياة اليومية ، وكان بما طُبع عليه من إحساس بالدلالات له أثره فى التعبير عنها . ولكنه ما إن بلغ نضجه حتى اطّرح جانباً هذا كله ، ووقف نفسه على إبراز القيم التى تبثّ الحياة فى الصورة . وهؤلاء الذين لا يعنون إلا بما تنطوى عليه اللوحة المصوَّرة من محاكاة ، هم بين مشدوه بأنماط بوتتشللى المكررة غير المألوفة وبما تنبض به أشكاله من إحساس ، وبين عازف عنها غير راغب فيها . أما أولئك الذين يملكون مخيّلة تنجذب إلى القيم اللمسية وحركات الأجسام فهم لاشك يكونون راضين كل الرضاء حين تقع أعينهم على لوحات بوتتشللى ، الأمر الذى لا يجدون مثله مع أى فنان آخر ، لما تجمع من قوة خارقة تمزج بين القيم اللمسية وبين القيم الحركية . فنحن إذا أنعمنا النظر فى اللوحة التى تمثل ڤينوس وقد انحسرت عنها مياه البحر هاجت ما فينا من مخيّلة لمسية ، إذ نجد الصورة تنبض بحياة متدفقة تكاد تحسّها نفوسنا فتنبض هى الأخرى بتلك الحياة وتسرى فيها سريان هزّات الموسيقى ، أو قد تفوق هذا أثراً . فضفائر شعر الإلهة التى تضطرب مع هبّات الريح اضطراباً متّسقاً غير مختل تحسّ فيها مقاومتها للريح حيناً ثم ما تلبث أن تسترخى بعده وتفتر ، فتمثّل هذه الحركة ما فى الحياة من نبض وسكون حق التمثيل . وتضم اللوحة فى مجموعها ما يهيج مخيّلتنا اللمسية والحركية ، فكم تستخفنا هبّات النسيم المنعشة وحركة الموج فى اضطرابه التى أبدع فى تصويرها بوتتشللى واستهوى بها الألباب .

وقد يكون فى موضوعاته مستوحياً الخيال كما نرى فى لوحته « الربيع » ، أو مستلهماً روحانيته كما نرى فى لوحة « تتويج السيدة العذراء » أو « ميلاد المسيح » ، أو « إجلال الرعاة للمسيح الطفل » ، أو لوحة عودة جوديث برأس هولوفرنيس بعد أن ذبحته (لوحة ٢٦٥) ، كما قد نراه مستملياً من نزعة سياسية كما نرى فى لوحته « منيرڤا تروّض القنطور » ، كما قد يكون فيما يرسم رامزاً لشئ تكنّه نفسه كما نرى فى صورة الجدارية من ڤيلا ليمى المحفوظة بمتحف اللوڤر ، أو متمثّلاً جانباً خلقياً كما نرى فى لوحة « الإفتراء » . وعلى أية حال سواء أكان الموضوع الذى يتناوله تجريدياً و واقعياً فلا يخلو على الحالين من أن يكون لافتاً لحسّنا اللمسى والحركى . وقد نراه يجنح أحياناً فى موضوعاته إلى ناحية بعيدة كل البعد عن الخيال الفنى ، وإذا هو يحيله إلى عمل فنى رائع مضيفاً إليه أغلى ما يملك من قيم لمسية وحركية غير مطّرح حتى تلك الأشياء التى تعدّ من الرمز الهيّن . وتمثّل لوحة « منيرڤا پالاس تروّض القنطور » (لوحة ٢٦٢) التى رُسمت هى ولوحة « الربيع » لتزيين ڤيلا مديتشى فى رأى برينسون حكمة عصر النهضة وقد هزمت فوضى الماضى ، أو انتصار المعرفة على الجهل فى رأى جامبا ، أو رجوع لورنزو مديتشى ظافراً من رحلته إلى ناپلى بعد أن أعاد السلام إلى ربوع إيطاليا فى رأى البعض الآخر الذى يستدل على ذلك من وجود الكرات الثلاث الرامزة لرنك أسرة مديتشى وأغصان الزيتون التى توشّى ثوب منيرڤا فضلاً عن إكليل الغار الذى تعتمر به . ونحن إذا أنعمنا النظر فى القنطور نجد لأول وهلة أن بوتتشللى لم يدّخر جهداً فى أن يُفرغ عليه ما يملك من موهبة ، فتبدو الخطوط والتجاويف والمحدّبات فى الجذع والجانبين مثيرة الإثارة كلها لحسّنا اللمسى ، وإذا نحن أمامها وكأن أناملنا تتحسّس أجزاء جسده كلها . ونرى الوجه يكاد ينبثق عن واقعية تبعث فينا الرضا ، فلكل خط من تلك الخطوط المحدّدة للحاجبين والأنف والوجنتين وظيفته السويّة . وتبدو الخطوط الحاكية لشعره نابضة بالحياة وكأنها خطوط من نار متأجّجة ، ثم هى على هذا طيّعة لتشكيل المصوّر . والصورة فى مجموعها معبرّة عن عشق الفنان لما صوّر ، ولسان حالها يكاد ينطق بما للفنان عليها من منّة وفضل .

حقاً إن بوتتشللى لم يُعن كثيراً بذاتية الموضوع المصوَّر ولا بالمحاكاة ، فقد كان يُملى عن خلجات يلتزمها فى التعبير عن القيم اللمسية والحركية غير ملتفت إلى غيرها . فلن نجد فى فن بوتتشللى ما هو فى مجموعه محاكاة للواقع بل ما هو فيه محاكاة للقيم الجمالية مطّرحاً جانباً ذاتية الموضوع الذى بين يديه ، فلقد كان يخضع لشاعرية تجاوز محاكاة الواقع . وإذا كان ثمة فن تشكّله مثل هذه العناصر الجوهرية فهو فن علاقته بمحاكاة الواقع كعلاقة الموسيقى بالكلام المنغّم . وثمة لهذا الفن نظائر بين أيدينا هى تلك التى تتمثل فى الزخرفة الخطّية[٩٠] ، وإذا صحّ أن لبوتتشللى فى هذا الفن الرفيع نظراء فى الصين واليابان وغيرهما من بلاد الشرق فإننا نفتقد هؤلاء النظراء فى موطنه الأوربى . ولم تكن المحاكاة عند بوتتشللى تزيد عن التأثر بعنوان الموضوع لا محتوياته ، وكان أكثر ما يوفّق حين يفصح عن موضوعه بما يدعونه « سيمفونية الخطوط » التى تسود جميع العناصر المكوّنة للوحة فتتحول القيم اللمسية إلى قيم حركية . ومن أجل هذا كان بوتتشللى يحجب الخلفيات حجباً كاملاً أو يتخفف منها شيئاً حتى لا تنجذب العين إلى أعماق الصورة ، وحتى تنطلق لها المتعة فى تأمل الإيقاعات الخطية ، فخطوط بوتتشللى فى أشكاله تكاد تحسبها من فرط إيقاعها الغنائى وحساسيتها تصويراً صينياً مباشراً بلمسات الفرشاة Brushwork . وكذلك كانت حاله مع الألوان ، فقد كان يتجنب أن تكون محاكية للواقع ، ولذا جعلها بدورها خاضعة للتصميم الخطّى[٩٠] حتى تؤدى هى الأخرى دوراً فى لفت الأنظار إلى الخطوط لا إلى غيرها . وبهذا كان بوتتشللى فى طليعة الفنانين الذين أنجبتهم أوربا قدرة على التصميمات الخطّية ، وكان من جاء بعده هو وليوناردو وميكلانجلو مقلّدين لم يتركوا من بعدهم خلفاً . فقد كان تجسيم الدلالات المادية والروحية على نحو أسمى مما فعله ليوناردو أمراً يتطلب فناناً أعمق إحساساً بهذه الدلالات من ليوناردو ، وكذا كان استنطاق النغمات الموسيقية من التصميمات الخطية على نحو أرفع مما فعله بوتتشللى يستلزم هو الآخر فناناً ينطوى على إحساس أعمق يجسّد به همسات اللمس والحركة .



لوحة ٢٦٢ : بوتتشيللى. مينرڤا پالاس تروّض القنطور. متحف أوفتزى



لوحة ٢٦٣ ب : بوتتشيللى. إجلال الرعاة للمسيح الطفل.
تفصيل. ويبدو الفنان بوتتشيللى إلى أقصى يمين الصورة.



لوحة ٢٦٣ أ : بوتتشيللى. إجلال الرعاة للمسيح الطفل.





لوحة ٢٦٤ : بوتتشيللي. ڤينوس ومارس. ناشونال جاليري بلندن



بوتتشيللى. سيمونيتا ڤسپوتشى.



لوحة ٢٦٥ : بوتتشيللى. عودة چوديث برأس هولوفرينس بعد ذبحه.

ويكشف لنا بوتتشلّلي في لوحة « إجلال الرعاة للمسيح الطفل » (لوحة ٢٦٣ أ ، ب) التي جاءت على غرار لوحات جوتزولي عن أفراد أسرة مديتشي وعن روح المهرجانات الصاخبة بوضوح وجلاء ، وقد أملت هذه اللوحة ما وُهب بوتتشلّلي من أستاذية في فن التكوين(٦٩) . وثمة شخصيتان في الصورة لاشك في أن إحداهما تمثل كوزيمو راكعاً عند قدمي يسوع الطفل ، والثانية تمثل بوتتشلّلي نفسه واقفاً إلى أقصى اليمين من أمامية اللوحة . وإلى المؤرخ ڤاساري المعاصر للفنان يرجع الفضل في تعريفنا بشخصيتين أخريين راكعتين هما پييترو وچوڤاني ولدى كوزيمو . ويبدو أن الفتى الوسيم الذي يئتزر بإزار من المخمل الأسود هو چوليانو الشقيق الأصغر للورنزو العظيم ، كما قد يكون الشاب الواقف في الطرف الأيمن من الصورة متكئاً على سيفه هو لورنزو نفسه . وجاء ما أضافه بوتتشلّلي من تلوين مشرق جذاب غاية في التعمق والتناغم ، تتدرّج صبغاته من الزرقة السماوية الصافية كما تبدو في رداء العذراء إلى الأخضر الداكن المحلّى بالتطريز القصبي كما يبدو في حلّة كوزيمو . كذا تتدرّج الألوان من الأحمر القرمزي الموشّى بالفراء كما يبدو في العباءة التي يتلفّع بها پييترو الراكع إلى البرتقالي الزاهي الذي يبدو في عباءة بوتتشلّلي . ولا يفوتنا ما تبدو عليه الأطلال في أقصى اليسار من خلفية اللوحة من لمسة كلاسيكية رومانية . وإن كان بوتتشلّلي لم يحظ بشهرة كشهرة جوتزولي أو زميله المعاصر له جيرلاندايو في تصويرهما للمواكب والمهرجانات والعروض إلا أنه كان عضواً من أعضاء جماعة « النزعة الإنسانية » ذوي الثقافة الرفيعة التي كانت تستظل بلواء لورنزو العظيم راعي الأدباء والشعراء والفلاسفة والفنانين في تلك الحقبة . وما أكثر ما كان الشاعر پولتزيانو والفيلسوفان مارسيليو فيتشينو وبيكودلّلا ميراندولا يتناولون في اجتماعاتهم الأساطير الكلاسيكية بالحديث والتنقيب ، جاهدين في أن يوفّقوا بين الفلسفة الوثنية والعقيدة المسيحية . من أجل هذا عكفوا على دراسة « محاورات أفلاطون » و« تاسوعات أفلاطون » ونظرية الموسيقى الإغريقية . وهم إلى جانب اهتمامهم بفن التصوير المعاصر لم يغفلوا الرجوع إلى الكتب القديمة التي تتحدث عن النحت والتصوير والعمارة ، وكان لهذا الجو الوثني أثره في الكثير من تصاوير بوتتشلّلي . ولعل لوحة « ڤينوس ومارس » (لوحة ٢٦٤) كانت تعبيراً طريفاً عن امتزاج عبقرية الفن المسيحي بعبقرية الفن الوثني الكلاسيكي ، وهي صورة رامزة لقصة حب كانت شائعة حينذاك . وتحكي هذه القصة أن چوليانو ده مديتشي قد أخذ ينازل آخر وهما ممتطيان جواديهما وحاملان رُمحيهما للظفر بإعجاب سيمونيتّا زوجة ماركو ڤسپوتشي ابن عمّ أمريكو ڤسپوتشي الجغرافي الفلورنسي الذي أُطلق اسمه على العالم الجديد الذي اكتشفه كولومبوس . وكانت لسيمونيتّا الشقراء شهرتها في ذلك العصر بجمالها الفاتن وبما طُبعت عليه من وداعة ورقة ولطف آسر وذكاء وقّاد ، وقد رشّحها هذا كله إلى أن تكون عضواً من أعضاء الأكاديمية الأفلاطونية الحديثة ، وإذا چوليانو يُغرم بها على حين أخذ لورنزو ينظم فيها شعره ، وكذا تدلّه بها شاعر آخر هو پولتزيانو فوصف جمالها في إحدى قصائده ، وإذا بوتتشلّلي يصوّر لها هو الآخر أكثر من صورة خالدة . وإذ كانت نظرة كل واحد من هؤلاء إلى سيمونيتّا تختلف باختلاف تكوينه إلا أنهم جميعاً كانوا مجمعين على أنها « المثل الأعلى الأفلاطوني » بعد أن غزت قلوبهم واحتلت أحاسيسهم ، على غرار ما كان من دانتي لبياتريس وما كان من پترارك للورا ، وقد كُتب لچوليانو النصر في هذه المبارزة وقدّمت له سيمونيتّا نوط الفوز .

وعلى الرغم من أن الصورة تضم فيما تضم زمرة من صبية جان الغاب « الساتير » وهم يلهون ، فهي تتسم بالحزن والأسى لمصرع چوليانو نتيجة مؤامرة دُبّرت ضده بعد سنتين من اليوم نفسه الذي ماتت فيه محبوبته سيمونيتّا ، وكان مصرع چوليانو وموت سيمونيتّا قبل أن يفرغ بوتتشلّلي من هذه اللوحة . ولعل في شكل هذه اللوحة الذي يشبه التابوت ما يفسر ما كان يسود الموقف من أسى وهمّ ، ويقال إن هذه الصورة قد عُثر عليها في مخدع عرس . ونرى بوتتشلّلي هنا يصور بوتتشلّلي في هيئة الإله مارس وقد استلقى مسترخياً بعد أن خاض معركته في سبيل ڤينوس بوصفها المثل الأعلى للجمال والتي مثلّها الفنان في هذه اللوحة في صورة سيمونيتّا .

وما من شك في أن أشهر ما تركه بوتتشلّلي من أعمال هو لوحته التي تصور « الربيع » Primavera (لوحة ٢٦٦ ـ ٢٦٧ أ ، ب) التي تقدم الدليل على صلته الوثيقة بالأوساط الأفلاطونية المحدثة ، فلقد كانت صورتا الربيع ومولد ڤينوس بلا نزاع من وحي لورنزو ده پييرو فرنشسكو ده مديتشي ابن عم لورنزو العظيم . وكان فيتشينو قد نصب نفسه أستاذاً لهذا الشاب الموسر الواعد . ونجد في إحدى رسائله إلى تلميذه نصاً يصورّ لنا هذا الفكر الرمزي المرهص بالمنزلة التي ستشغلها ڤينوس في أذهان الناس طوال الخمسين سنة التالية ، إذ نصح الأستاذ تلميذه بأن « يضع صورة ڤينوس دائماً نصب عينيه متخذاً إياها رمزاً للإنسانية Hamanitas . فلا يمكن تصوّر الإنسانية إلاّ حورية فاتنة أنجبتها إلهات السماء وربّات الأرض من عشيقهن چوپيتر كبير الآلهة ، روحها وذهنها هما التراحم والمحبة Caritas ، وعيناها هما الكرامة والكرم ، ويداها هما الإغداق والجلال ، وقدماها هما الجمال والحياء . . . وهو ما يجمع بين الاعتدال والأمانة والفتنة والروعة ، فما أبدع هذا الجمال الرقيق » . وما لبث پيكو دلّلا ميراندولا أن حذا حذو فيتشينو فكتب هو الآخر يقول : « وترافق ڤينوس وصيفات صبايا هن ربّات الحسن اللاتي يمكن ترجمة أسمائهن إلى لغتنا بالخضرة والبهجة والروعة . وما هؤلاء الربّات الثلاث إلا صفات ثلاث يتميز بها الجمال الأمثل » .

تلك كانت التراتيل التي أنصت ساندرو المصور الشاب إليها وهي تتردّد على ألسنة الفلاسفة الملتفّين حول راعيه . ومع أنه من المؤكد أنه لم ينفذ إلى أبعد من إيحاءاتها الجليّة إلا أنها لا شك مسّت ما كان يجول بخاطره ومن رؤى للجمال الرهيف استقاها من النقوش البارزة على التوابيت الكلاسيكية ، ومن الرسوم التي أعدّها الفنانون المعاصرون للآثار والمنحوتات القديمة التي تداولتها الأيدي في المراسم والمحارف الفلورنسية . ومن هذه المصادر جميعاً انتهى بوتتشلّلي إلى صياغة رؤيته الشخصية الفريدة للجمال الجسدي ، وهي « ربّات الحسن الثلاث » في لوحة « الربيع » التي تسبق لوحة « مولد ڤينوس » بأعوام عشر . ويلفت انتباهنا أن بوتتشلّلي قد اختار البدء بالعودة إلى العالم الكلاسيكي من خلال « ربّات الحسن » التي أباح كتّاب المسيحية عريها ـ كما قدمت ـ بوصفه رمزاً للصدق والإخلاص على حين أدانوا عرى ڤينوس . ونحن لا ندرى أى التمثيلات الفنية الكلاسيكية لربّات الحسن هي التي وقع عليها بصره إلا أنه من غير المشكوك فيه أنه قد نفذ إلى الروح المتأغرقة التي قدمت هذا التكوين الفذ مدركاً أن ربّات الحسن يشكّلن صفاً من الراقصات بثّ فيهن الحركة التي تؤجّجها إيقاعات الأردية الشفّافة . وهكذا عاد الجمال العاري إلى



لوحة ٢٦٦ : بوتتشيللى. الربيع



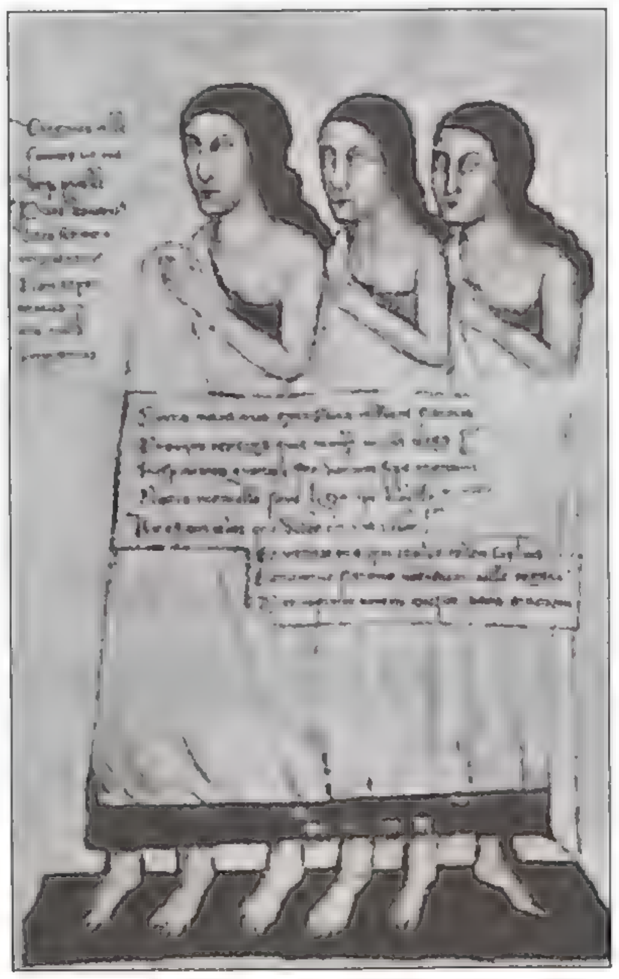


لوحة ٢٦٧ أ : تفصيل من لوحة ٢٦٦



لوحة ٢٦٧ ب : كلوريس. تفصيل من لوحة ٢٦٦

الظهور فى عصر النهضة على صـورته التى ظهر بها فى اليونان ويكاد يُنطقه فتنة وجمالاً الرداء الشفاف الواشى[٥١] . وما من شـك فى أن بوتتشيلّلى فى تشكيله لخطوطه المنسابة المتدفّقة قد تأثر بأشكال الماينادس[٩٢] التى زخرت بها الزخارف المتأغرقة فى وضعاتهن التى ترفّ بالإيقاع المتناسق وبأجسادهن التى تتأوّد بنشوة الوجد وبثيابهن التى تمور بالأطواء الشفافة . ولكى ندرك مدى الوثبة التى خطاها بوتتشيلّلى يكفى أن نلقى نظرة على صـورة لربّات الحسن من وجهة نظر العصور الوسطى (لوحة ٢٦٨) حيث نرى سـيدات ثلاثاً يبدون فزعات وراء ملاءة تحجبهن طيّاتها المستوية ، وقد ظهرت رؤوسهن وأكتافهن ، ومنها يتضح أنهن لم يكنّ على الاحتشام التام المأثور عن ذلك الزمان . فإذا عدنا إلى ربّات بوتتشيلّلى رأينا الأجساد مكشوفة بغير حجاب وإن تشكّلت فى لحن من الجمال السماوى المنطوى فى الوقت ذاته على لمسة إنسانية هى التى تميز ربّات بوتتشيلّلى عن ربّات الحسن الكلاسيكيات . فوجوه ربّات الحسن فى لوحة بوتتشيلّلى وجوه واقعية ، وكل وجه منها يمثل شـخصية على حدة ، كما أضاف جمال أجسادهن مزيداً من إثارة الوجدان ، فنحسّ حين نتطلع إلى أجسادهن وما يغشّيها من كمال وجلال أنهن خالدات ، ونحس حين نتطلع إلى وجوههن الإنسانية أنهن إلى فناء .



لوحة ٢٦٨ : ربات الحسن الثلاث. من العصور الوسطى

وهكذا تجمع لوحة الربيع بين فكر العصر الكلاسيكى وفكر العصور الوسطى بعد أن زاوج بوتتشيلّلى بعبقريته بين مفهومين يستعصى التوفيق بينهما . وكما وضع فلاسفة المذهب الإنسانى معارفهم الكلاسيكية فى إطار من الفكر السكولائى ، كذلك وضع بوتتشيلّلى ربّاته اليونانيات الرشاقة فى إطار النسجيات المرسّمة القوطية . وكما ضحى فلاسفة الأفلاطونية المحدثة بالمنطق المجرد فى سبيل تقديم تفسير مرن للرموز ، كذلك لم يحاول بوتتشيلّلى أن يمثل لنا صـلابة الأجسام أو ما تشغله من فراغ ، ولكنه قدّم كل شـكل جميل مستقلاً بذاته شـأن من يقدّم الجواهر فوق وسادة من المخمل مؤلفاً بينها تأليفه بين الرموز بما تتمتع به كل منها من سـمات زخرفية جليّة . فإذا تلفّتنا إلى بقية شـخوص اللوحة وجدناها غير كلاسيكية الطابع ، ففينوس « الخفِرة » فى ردائها نرى يدها مرفوعة على نحو ما يفعل الملك جبريل وهو يرفع يده مبشّراً العذراء بمولودها ، كما أن الفتاة التى تمثّل « الربيع » فى فراره من ملاحقة « ريح الغرب » القارسة هو تمثيل للجسد العارى القوطى الطابع ، ومع هذا فقد سـاوق بوتتشيلّلى بين هذه القوطية والشكل الكلاسيكى لربّات الحسن من خلال الإيقاع الذى يغمر اللوحة بأكملها . ولعل بوتتشيلّلى قد فطن إلى أنه لن يستطيع تكرار وضع الطرز المختلفة جنباً إلى جنب فيما سـيحاوله بعد ذلك ، ولذا اتجه فى لوحته الوثنية الشاعرية العظمى التى رسمها كما ذكرت بعد عشر سـنوات من تصوير لوحة « الربيع » نحو تكوين فنى أوغل فى الكلاسيكية .

وتختلف الروايات فى تفسير هذه اللوحة ، فيذهب البعض إلى أن الإله الذى يزفر الهواء بفمه إلى يمين الصورة هو زفيروس ربّ ريح الغرب ، وأن الحورية التى تذروها هذه الريح بين يديه هى كلوريس ، وأن المرأة المغشّاة بالزهور هى الربة فلورا ـ وهى فى حقيقة الأمر سـيمونيتا التى قضت نحبها فى أبريل ١٤٧٦ وهى نفس السنة التى بدأ بوتتشيلّلى يرسم فيها هذه اللوحة ـ وأن ربّات الحسن الثلاث من اليمين إلى اليسار هن پولكريتودو [الجمال] وكاستيتاس [العفّة] وڤولوپتاس [المتعة] ، وأن الشاب الواقف إلى اليسار هو الإله مركوريوس ، أما الشخصيتان اللتان تتوسطان الصورة فهما لڤينوس وكيوبيد . وثمة رأى آخر ينادى به عالم الجماليات جومبرتش وهو أن المرأة الكاسية فى وسط الصورة هى « ڤينوس هيومانيتاس » ربة الاعتدال والأمانة والفتنة والبهاء ، على حين يذهب المؤرخ الإيطالى روبرتو سـالڤينى إلى أن لوحة الربيع هى صورة رامزة لمملكة ڤينوس حيث العالم المثالى الذى تتعانق فيه الغريزة مع الطبيعة من خلال زفيروس الشهوانى وفلورا بُشارة الربيع ، بينما ترفع الحضارة والثقافة من شـأنهما من خلال ڤينوس هيومانيتاس بمعاونة ربّات الحسن ، كما يجّسد الإله مركوريوس النصيحة الصادقة . ويستند البعض الآخر إلى ما جاء فى كتاب « التقويم » Fasti للشاعر أوڤيد من أن زفيروس كان يطارد الحورية كلوريس ، وما كاد يلمسها حتى تساقطت منها الزهور مع أنفاسها لتتحول إلى « فلورا » باقة الربيع ، وأن هذا الثالوث الذى يمثل الجمال [فلورا] ينبثق من اجتماع الطهارة [كلوريس] والعاطفة المحمومة [زفيروس] .

وإذا أخذنا بالتفسير الأول لهذه اللوحة بدت لنا ربّة الحسن كاستيتاس [العفّة] وكأنها على وشك أن يصيبها سـهم كيوبيد المعصوب العينين ، وقد توسّطت پولكريتودو إلى اليمين وڤولوپتاس إلى اليسار ، وهما يقودانها لتلقينها أسرار الحب ، على حين تضبط ڤينوس إيقاع الرقصة كيما تواكب حركاتهن اللحن الموسيقى . أما ميركوريوس الذى يضطلع إلى جوار مهامه العديدة بريادة ربّات الحسن فيستدبر هذا العالم متجهاً صـوب عالم الآلهة ، وهو يمسّ السحب التى تغشّى موطن الآلهة بعصاه . وثمة تفسير أخير لا يستقيم مع المنطق وهو أن المشهد يمثل تحكيم پاريس بين الربّات ڤينوس وچونو ومنيرڤا ، وأن پاريس يمدّ يده ليقطف برتقالة فسّرها فلاسفة النهضة المهتمون بالميثولوچيا بأنها إحدى تفاحات هسپيريديس الذهبية[٦٨] التى يقدمها پاريس إلى ڤينوس اعترافاً بتفوقها جمالاً على الربّتين الأخريين .

ومن الواضح أن اللوحة تعبّر جلياً عن عصر النهضة المشغول بكل ما هو حسّى ، حتى ليمكن القول إن بوتتشيلّلى كان عاشقاً للزهور وأنه حين يرسم كان يعزف ويرقص ، فخطوط الأرابيسك[٦٤] المتأوّدة الرهيفة التى شكّل بها شـخوصه أمام خلفية من الأشجار الخضراء ، ووضعات شـخوصه الواضحة التحوير بل وحركات أذرعتهن وسيقانهن تنطوى على قيم لحنية راقصة ، على حين يتجلى حماسه لحركة إحياء الحضارة اليونانية الرومانية فى الموضوعات التى اقتبسها عن المؤلفين القدامى . ومن ناحية أخرى يمكن أن نعزو هذه الصورة بالمثل إلى فن العصور الوسطى ، فڤينوس هيومانيتاس لا نرى فيها نزوات الوثنية وعبثها وتثنّى عودها بل على العكس من ذلك تبدو كما تخيلها بوتتشيلّلى فى براءة العذراء

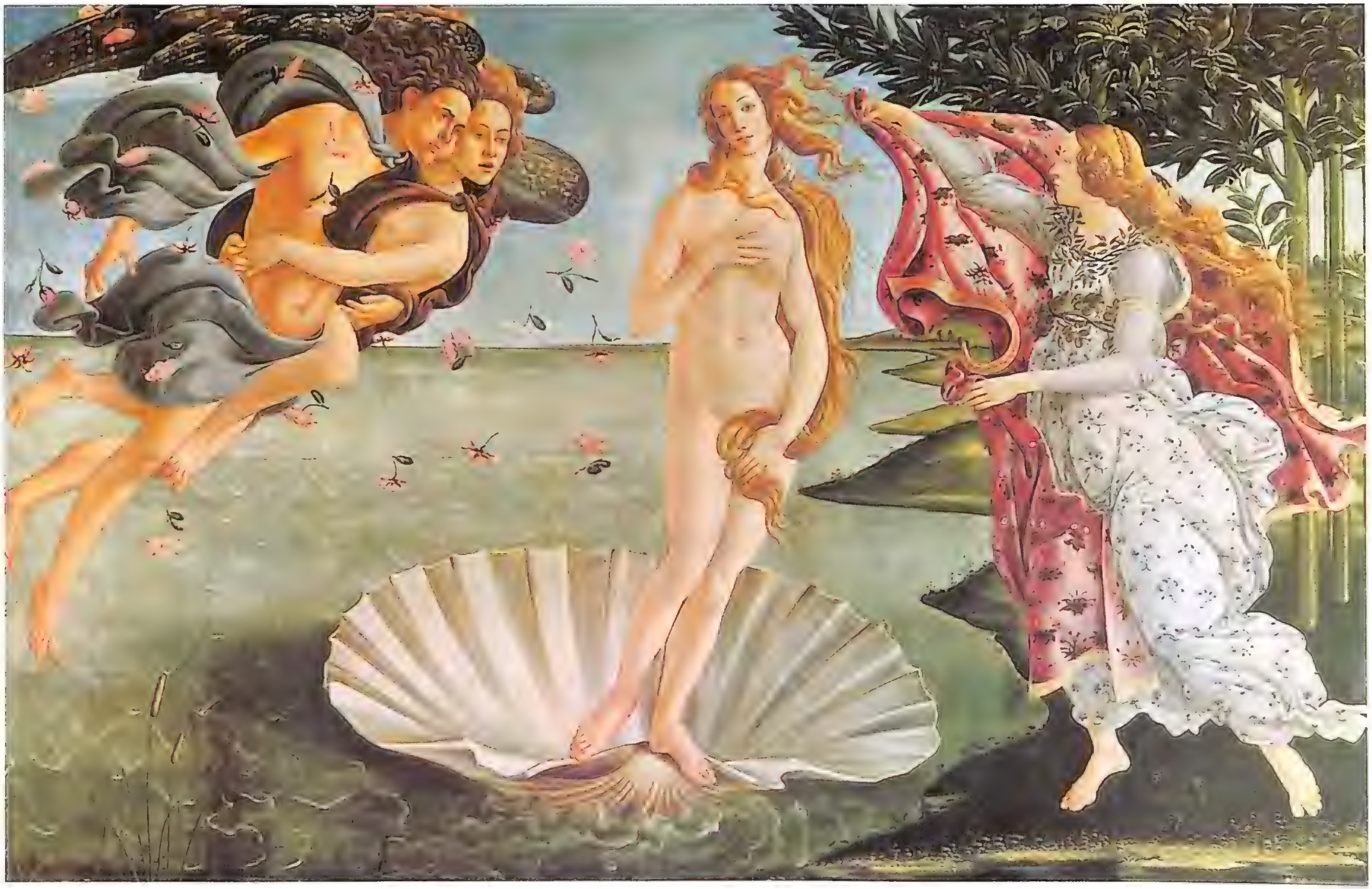
وظهرها وانطوائها على نفسها ، وقد توسطت العقد الذى كونته الأشجار الخضراء من ورائها وكأنها مريم البتول تنتصب فى كوة بإحدى كنائس العصور الوسطى . ولو زوّد الفنان ربّات الحسن بالأجنحة لبدون ملائكة على غرار مصوّرات العصور الوسطى ، كما يمكن أن نعدّ زفيروس وهو يطارد كلوريس شيطاناً يطارد روحاً بلغ منها اليأس مداه . وحتى إذا ما استبعدنا هذه الملامح المسيحية ، فثمة عناصر أخرى يمكن أن تنتمى إلى إيقونوغرافية العصور الوسطى ، فقد يكون هذا المشهد إحدى الحدائق الرمزية التى طالما طالعنا بها شعراء القرون الوسطى المتغنّون بالحب الرفيع(٩٣) والهوى العذرى ، الأمر الذى يدل دلالة قاطعة على أن عشق الزهور والربيع والرقص والموسيقى لم يكن وقفاً على عصر النهضة وحده . فإذا كان هذا التكوين الفنى الآسر يوحى لنا بأفاريز النقوش البارزة الكلاسيكية فهو يوحى بالمثل بنسجية جدارية مرسّمة من العصر القوطى ، فإذا نحن بهذا وذاك أمام إنجاز رائع وفّق بين أخيلة العصور المختلفة . على أنه ينبغى أن نلتزم الحرص فلا نسرف فى تصوير فحوى هذه اللوحة تصويراً دراميًا محاولين افتعال صراع روحانى فى تصوير لا يعدو أن يكون تمازجاً بالغ الرهافة بين أسلوبى الفن القديم والجديد . وثمة ما يقطع بأن « لوحة الربيع » سواء اعتبرناها لوحة جامعة بين العصرين القوطى والنهضة أو بين المسيحية والوثنية قد رُسمت خلال حقبة كان الصراع فيها يراود نفوس الكثرة من المتدينين بفلورنسا ، فلا يمكن افتراض أن حركة التطهّر الدينية التى قادها الراهب ساڤونارولا قد نشأت من العدم .

وفيما بين ظهور لوحة « الربيع » ولوحة « مولد ڤينوس » (لوحة ٢٦٩ ـ ٢٧٠) قضى بوتتشيلّلى فترة من الزمن فى روما يرسم بعض اللوحات الجدارية بمصلّى سيستينا . وعلى حين كانت الآثار الكلاسيكية فى فلورنسا محدودة فى بضع مقتنيات خاصة ، حفلت بها أرجاء روما وانبثقت تماثيل العراة المطمورة من جوف الأرض بلا خشية رقيب ، وأتيح لبوتتشيلّلى الذى كان قد نفذ بعيداً إلى الروح الإغريقية أن يكتشف نماذج لڤينوس تختلف كل الاختلاف عن الكاهنة الرقيقة التى رسمها فى لوحة « الربيع » وإن لم تقلّ عنها مثالية . لذلك فعندما طلب منه راعيه لورنزو دى پييرو فرنشسكو بعد عودته إلى فلورنسا أن يصور قصيدة مبارزة الفرسان Giostra لپولتزيانو التى تصف أبياتها انبثاق الإلهة اليونانية من أعماق البحر كانت صورة جسدها العارى الذى تخيّله واضحة فى ذهنه كل الوضوح .

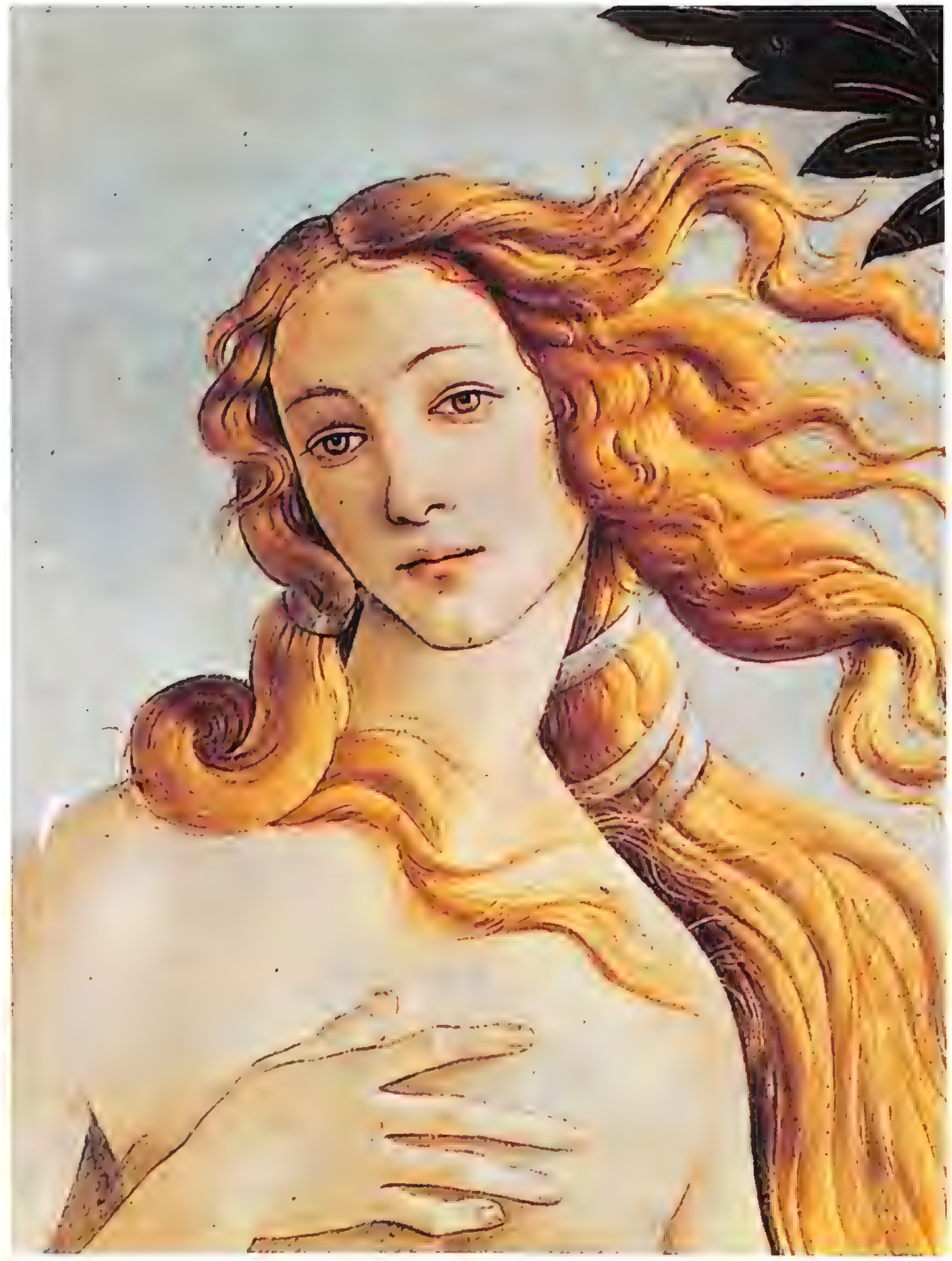
ومن هنا نتبين أن لوحة مولد ڤينوس كان مقصوداً بها الإشادة بالعصر الكلاسيكى حتى غدا المفهوم الطاغى عليها أوغل كلاسيكية من لوحة الربيع ، فبدلاً من تكوينات النسجيات المرسمة التى تتناثر شخصياتها زخرفياً أمام خلفية قوطية حافلة بالخضرة والأشجار والنباتات ، نجد أن لوحة ڤينوس شديدة التركيز ، تبرز شخوصها وكأنها لوحة من النقش البارز . فإذا بوتتشيلّلى يصوّر ڤينوس وقد تفتّحت عنها صدَفة الماء الوردية الطافية فوق سطح الماء يخفق بها عصف الريح المنبعث من فمّى زفيروس [ربّ الريح عند اليونان وبشير الربيع عند الرومان] وزوجته وتدفعها صوب الشاطئ الذى وقفت عليه إحدى حوريات « الهوراى » ربّات الطبيعة وبنات زيوس تنتظر وصول ڤينوس وفى يدها رداء مزركش بالزهور لكى تستر بها جسد ڤينوس العارى . والراجح أن بوتتشيلّلى قد تأثر أيضا بما أشارت إليه بعض أبيات قصيدة پولتزيانو إلى صورة « ڤينوس أنادومينى » من تصاوير أپلّليس مصوّر الإسكندر الأكبر التى لم يرد لها ذكر إلا فى المراجع الأدبية ، هذا إلى ما حفظته لها بعض النقوش البارزة القديمة . والمكان الأسطورى الذى حطّت عليه ڤينوس هو پورتو ڤينيرى أى مرفأ ڤينوس ، ومن الغريب أن هذا المكان كان مسقط رأس سيمونيتّا . والملاحظ أن بوتتشيلّلى قد حاكى وضعته لڤينوس فى هذه اللوحة وضعة تمثال ڤينوس مديتشى الكلاسيكية (لوحة ٨٠) الذى كانت تقتنيه أسرة مديتشى فى قصرها والمحفوظ الآن بمتحف أوفتزى ، غير أنه حاكى فى وجهها أيضاً وجه سيمونيتّا . واختار بوتتشيلّلى للوحته الألوان الهادئة لتناسب هذا الموضوع الكلاسيكى ، وإذا وضعات الشخوص باستثناء ڤينوس جانبية ، وإذا الثياب رهيفة متطايرة لتوحى بالخفة والحركة . ومما يلفت أنظارنا بشدة رأس ڤينوس وشعرها الذهبى ، كما تقودنا قسمات الوجه إلى الشخصية المقصودة ، وهو ما نفتقده عادة فى المنحوتات الكلاسيكية . ويخيل إلينا لدقة الخطوط المحوّطة وجلائها أننا إزاء لوحة من النقش البارز . ولعل أهم ما فى اللوحة من ملامح تعبيرية هى تلك الخطوط الراقصة الشبيهة بتصميمات راقصات البالية وما حملته من إيقاعات متناغمة .

ولعل لوحة « الافتراء » (لوحة ٢٧٢) تمثل لنا بلوغ الفنان الذروة فى تفسيره العقلانى للأفكار الكلاسيكية ، وقد تكون محاولة أخرى من جانبه لتصوير لوحة مفقودة لأپلّليس وصفها الأديب الرومانى لوكيانوس وترجمها إلى الإيطالية ليون باتستا ألبرتى المهندس المعمارى المتعدد الثقافات . وما من شك فى أن حديث الافتراء كان مما أثار الجدل بين الأدباء الملتفين بلورنزو وخاضوا فيه كثيراً . وإذا أنعمنا النظر فى هذه الصورة الرامزة المتخيّلة التى تتناول فكرة العدالة وانتقلنا بالطرف من اليمين إلى اليسار ، رأينا إلى أقصى اليمين كرسيا قد جلس عليه حاكم من الطغاة تحيط به امرأتان تمثلان [الجهل] و[الخرافة] وكأنهما مُشيرتان تهمسان فى أذنيه الطويلتين طول أذنى حمار بما هو مريب ، ووقف أمامه رجل رثّ الثياب هو رمز [الحسد] يمثل المدّعى ، ومن ورائه فتاة يجذبها تَمْثُل فى حضرة القاضى وبيدها مشعل ، وتجذب هى الأخرى بيسراها شاباً من شعره يمثّل الضحيّة البريئة وقد رفع يديه إلى السماء يائساً كالمتضرع ، وثمة فتاتان [الخيانة] و[الخداع] تصفّفان شعر المرأة التى تمثل [الافتراء] ، أما ذلك الشخص الواقف إلى اليسار ذو القلنسوة السوداء والمتّشح بثياب الحداد فيمثّل [الندم] وقد أشار بكلتا يديه إلى المتهم الذى إلى يساره وهو مُقبل بوجهه على امرأة تمثّل [الحقيقة المجرّدة] وقد رفعت هى الأخرى يدها إلى السماء متضرعة .

وعلى الرغم مما ازدحمت به الصورة من كثرة الإيحاءات الرامزة فقد توّجت بالنجاح ، كما تتميز اللوحة بسطحها المصقول ، فلا تزال ألوانها التى مرّ عليها ما يربو على قرون أربعة ونصف ساطعة متألقة ، وينطق توزيع الشخوص فى الإطار المعمارى بالحسّين التصويرى والرمزى على السواء ، ومع أن الثياب الخفّاقة تعبّر عما فى الموقف من اضطراب إلا أن بوتتشيلّلى استطاع أن يحصر هذا فى حيّزه المناسب . وعلى الرغم من أن هدف الفنان من وراء المبنى الفسيح البديع ذى النسب المتناسقة هو أن يمثل بازيليكا رومانية ، فقد بدا أقرب إلى الطراز المعمارى الفلورنسى إبان عصر النهضة ، ومع ما تنطوى عليه اللوحة من نقوش بارزة وتماثيل فى الكوى قائمة ، فهى تبدو أقرب إلى الحسّ الفلورنسى منها إلى الفن الكلاسيكى القديم .



لوحة ٢٦٩ : بوتتشيللى. مولد ڤينوس. متحف أوفتزى



لوحة ٢٧٠ : بوتتشيللى. مولد ڤينوس. تفصيل. متحف أوفتزى



لوحة ٢٧١ : بوتتشيللى. مولد ڤينوس. تفصيل. متحف أوفتزى



لوحة ٢٧٢ : بوتتشيللى. الافتراء. متحف أوفتزى

وما إن أطل عام ١٥٠٠ حتى ضاق جمٌّ غفير من أهل فلورنسا ذرعاً بمظاهر الترف والمهرجانات التى كانت من الوثنية بمكان ، وأخذ المتديّنون يخشون عاقبة هذا التَّرف ومضى الوعّاظ ينعون على هؤلاء ما ساد التصاوير والتماثيل من تعرية للأجساد البشرية وكذا الحوريات والآلهة الوثنية التى بدت هى الأخرى عارية ، وكان أشدّ الرهبان عنفاً وضراوة هو سافونارولا ، الذى انبرى مندّداً بفساد الكنيسة وعبث كرادلتها وبفسق البابا ومجونه ، مُنذراً الكفرة الفجرة بجهنم لهم مرصاداً لابثين فيها أحقاباً ، والذى انبرى منّددا بفساد الكنيسة وعبث كرادلتها وبفسق البابا ومجونه ، مُنذراً الكفرة الفجرة بجهنم لهم مرصادا لابثين فيها خالدين . وما لبث أهل فلورنسا فى عام ١٤٩٧ أن جمعوا كل أسباب الإسراف فى اللهو أكواماً فى هرم ضخم وأشعلوا النار فيما سمّاه سافونارولا « أوهام الغرور » ، لكأنه فيما دعا الناس إليه يردّد قول الحق تعالى فى كتابه الكريم : « اعلموا أنّما الحياة الدنيا لعبٌ ولهوٌ وزينةٌ وتفاخر بينكم وتكاثر فى الأموال والأولاد ، كَمَثَل غيث أعجبَ الكفّار نباته ثم يهيج فتراه مُصفراً ثم يكون حُطاماً ، وفى الآخرة عذاب شديد ومغفرة الله ورضوان ، وما الحياة الدنيا إلا متاعُ الغرور [الحديد٢٠] » ، وبهذا قضى على شطر كبير من التراث الفنى لعصر النهضة من صور وتماثيل وما يتصل بالمهرجانات من شعر مستعار ولحيٍّ زائفة وطلاء للوجوه وحليّ ومرايا وأثاث وثياب مطرزة من الحرير والمخمل وغيرهما .

وبدأ بوتتشيلّلى الذى كان على الدوام شخصية غارقة فى التأمل الباطنى يحسّ هو الآخر وخز الضمير ، فأحرق جملة من تصاويره ذات الشخوص العارية ، وانتظم بين أتباع سافونارولا ، وقد تجلّت فى أعماله اللاحقة كما سنرى صوفيته واهتماماته الدينية العميقة . ومن الغريب أنه سرعان ما أُخذ الراهب سافونارولا بما ادّعاه ، وإذا هو الآخر يغدو ضحية « أوهام الغرور » فشاركها مصيرها وأُحرق بالنار بعدُ وسط ميدان السنيوريا بفلورنسا ، غير أن عظاته ذات الأثر العميق بقيت يتردّد صداها . وهكذا مضى عصر النهضة الفلورنسية وأطلّ على الوجود عصر جديد فى ميدانى الفن والفكر ، وبعد أن كان تاريخ الفن يعرض للأساليب والآراء والأفكار الفنية التى أسهم فيها عدد من الفنانين فحسب ، غدا بعد القرن الخامس عشر يتميز بسيَر العباقرة من عظماء الفنانين .

وفى عام ١٤٩٠ عهد لورنزو إلى بوتتشيلّلى أن يجلو « الكوميديا الإلهية » لدانتى فى جملة من الرسوم وفيرة . وعلى غرار الإغريق القدامى الذين عكفوا على دراسة ملاحم هوميروس ، انكبّ أهل فلورنسا على دراسة « الكوميديا الإلهية » لدانتى ليلقنوا عنها مبادئ المعرفة وقواعد السلوك وأسس الوعى الدينى . وما من شك فى أن السنوات التى قضاها بوتتشيلّلى فى الاضطلاع بهذه المهمة كان لها أثرها القوى فى فكره وأسلوبه ورسومه التى جمّل بها هذا الكتاب ، والتى لم يبق منها مع مرور الأيام إلا ما ينوف على مائة صورة نحسّ فيها الشفافية الرقيقة رقة النسيم ، وكانت هذه هى الصفة التى تميزت بها أعماله بعدُ (لوحة ٢٧٣ ـ ٢٧٤) .

ولقد مرّت ببوتتشيلّلى فى تلك الآونة تجربة مريرة ما لبث أن تخطّاها ، إذ كان راعيه وصديقه لورنزو يُضمر العداء للراهب سافونارولا ، بينما كان هو يشايع الراهب فيما يقول



لوحة ٢٧٣ : بوتتشيللى. الكوميديا الإلهية. أخذت السيدات السبع ترتّلن باكيات على مصير الكنيسة السيئ، وشاركتهن بياتريتشى فى حزنهن ولكنها أعلنت نبؤتها بزوال الشرور والمفاسد، وأشارت إليهن بالسير مع دانتى واستاتيوس، ثم التفتت إلى دانتى ودعته إلى المجئ إلى جوارها وشجعته على التخلص من الخوف والخجل [المطهر. الأنشودة ٣٣ من ١ – ٣١]



لوحة ٢٧٤ : بوتتشيللى. الكوميديا الإلهية. المارد إفيالتيس ابن نبتون إله البحار ينال جزاءه فى الجحيم بعد أن أراد متغطرسا أن يختبر قواه مع چوبيتر كبير الآلهة. وقد وقف مقيدا بسلسلة ربطته من الرقبة إلى أسفل، وذراعه اليمنى إلى الخلف والأخرى إلى الأمام
[الجحيم. الأنشودة ٣١ من ٨٥ ـ ٩١]

به من ضرب على أيدى اللّاهين ، ومع عام ١٤٩٧ قُدّر لصديقه لورنزو أن يُنفى خارج فلورنسا ، وما إن كان عام ١٤٩٨ حتى قُدّر لساڤونارولا أن يموت حرقاً كما أشرتُ قبل (لوحة ٢٧٥) ، وأصبحت جيوش فرنسا تهدد استقلال الدويلات الإيطالية ، وانتهت إيطاليا فى عام ١٥٠٠ إلى أن أصبحت ترزح تحت أعباء من الفوضى ثقال ، وعمّ الناس شعور بدنو الغاشية ، وما دار بخلدهم أن يتطلعوا إلى مُنقذ يقودهم إلى برّ السلام على غرار ما كان مع مبعث عيسى عليه السلام ، فلقد كانت الدنيا بمتاعها هى شغلهم الشاغل . وما من شك فى أن هذه الظلمة التى أضلّت الوجود كانت من الحلكة بمكان حتى أملت على بوتتشيلّلى تلك النورانية المشرقة التى نحسّها فى لوحته الرائعة التى رسمها إثر تلك الغُمّة عن « ميلاد المسيح » (لوحة ٢٧٦ ـ ٢٧٧) التى أخذ فيها بوتتشيلّلى برأى الراهب ساڤونارولا المندّد بالواقعية .

والصورة عجيبة فى تكوينها الفنى ، إذ تحتشد بتعرّجات حادة الزوايا وبخطوط مائلة تلتقى عند القمة ، ونرى المِزْود الذى ولد فيه المسيح تحيط به جدران صخرية ساندة تمتلئ هى الأخرى بشقوق مائلة تنعقد رؤوسها فوق هامة العذراء ، وليس ثمة ما يخرج بنا عن تلك الحدّة البادية فى الصورة غير أولئك الأشخاص الستة الماثلين فى أمامية اللوحة ، منهم ملائكة ثلاث جاءوا يحملون البُشرى وقد بدوا تُلامس جباهم جباه ثلاثة أشخاص تطايرت عنهم شرائط خفّاقة مسطور عليها ما يشير إلى أنهم الأبرار المطهّرون . ولا تلبث هذه اللمسة الحادة أن تذوب عند سقيفة القصبات الهشّة التى تُظلّ المِزْود فإذا الزوايا الحادة التى تشير إلى القلق وعناء الوضع وقسوته قد تلاشت ، كما يخفّف من الانتقال المفاجئ من الإيقاع الحاد إلى الإيقاع اللطيف جملة من الأشجار تبدو من حولها فى سماء اللوحة هالة

ذهبية تلفّ بين طرفيها حشداً من الملائكة محلّقين تغشّيهم شفافية التجلّى والتنزه عن آثام البشر فإذا العين تقرّ بهذا النقاء والطُّهر السماويين .

وتضم هذه اللوحة إلى متعتها الفنية متعة أخرى أدبية ، إذ هى زاخرة بطلّسمات ورموز لا يمكن الاهتداء إلى كنهها إلا بما نعرفه عن الفنان وعن العصر الذى أظلّه . وفى اللوحة كتابة باللغة اليونانية تنتظم كلاماً كثيراً وتُعدّ جزءاً مكمّلاً للصورة . وما نعرف أن بوتتشيلّلى كان على دراية باللغة اليونانية ، ولكن الغريب أن هذه الكلمات بخط يده ، يؤكد لنا هذا توقيعه الذى مَهَر به هذه الصورة ، ولعلها المرة الوحيدة التى رأينا له هذا التوقيع ، وهو ما يدل على ما كان لهذه اللوحة من شأن عنده . ومجمل هذا الكلام المكتوب يتضمن عبارة فيها شئ من سفر الرؤيا على النحو التالى : « أنا ساندرو قد صوّرت هذه اللوحة مع نهاية العام خمسمائة وألف ، وكانت إيطاليا عندها تئن تحت أرزاح المتاعب » . ويُتبع هذا بقوله : « وبعد زمن تنبأ به القديس يوحنا سوف يُصفّد الشيطان بالأغلال وسنراه تحت موطئ الأقدام » ، والغريب أن ليس فى الصورة رسم لهذا الشيطان الذى ما ذكره فيما كتب . ولعل تلك الشياطين الأربعة الدقيقة الحجم والمطعونة بالحراب والمتفرقة فى أمامية الصورة هى ما أراده بإشارته إلى الشيطان ، وعلى الرغم من أن ما ذكره نقلاً عن سفر الرؤيا لا يتفق ومبناه لفظاً إلا أنه يتفق معه مضموناً . وإنا لنتساءل ما الذى دفع بمصور لوحتى الربيع ومولد ڤينوس المتفقتين والواقع إلى أن يشرد بخياله فيضمّن هذه اللوحة تلك العبارات الشاطحة . وقد نعزو هذا إلى أنه منذ أن شبّ كانت تتساوره شطحات روحانية غاية فى العنف على حين كان غيره من الفنانين المعاصرين له معنيّين بتصوير ما يتصل بالأجسام من حركة ، وكان بوتتشيلّلى إلى هذا تختلجه عواطف مشبوبة بالجمال الجسدى .

وإذا علمنا أن فلاسفة المذهب الإنسانى الذين منهم استوحى أن آلهة الأوليمپوس الوثنية ومن بينهم ڤينوس الفاتنة قد يكونون كذلك رمزاً للفضائل المسيحية أدركنا كيف استجاب بوتتشيلّلى مرحباً بما أدلوا به من حجج ، ولكنه ما كان فيما نعلم وثنياً أبداً . ولم يلتزم فى هذه اللوحة بالنسب أو بقواعد المنظور ، فبدت الشخوص المتلامسة فى أمامية الصورة أصغر حجماً من شخوص المجموعة الرئيسية فى منتصف اللوحة التى تفيض على ما حواليها . ونراه حين صوّر العذراء وطفلها صوّرها فى أحجام تباين أحجام من كانوا دون هؤلاء شأناً ، كما كانت عليه الحال قديماً عند المصوّرين البيزنطيين . وليس ثمة ما يدل على أنه كان معنياً بما يشير إلى العمق ، فإذا هو يضع المزود فى منتصف اللوحة فى مواجهة المُشاهد وكذا صوّر الشخوص الستة فى أمامية اللوحة رمزية فى غير تجسيم ولا تمثّل الواقع ، على حين لم يجنح إلى هذا الأسلوب فى تصويره للفردوس ، فلم يحاك الأسلوب البيزنطى فى تمثيله للملائكة بل نكاد نراها إغريقية الأسلوب قلباً وقالباً بوضعاتها التى تفيض بالإيقاع المتناسق ، وبأجسادها المتأوّدة وَجْداً ، وبرؤوسها المائلة للوراء ، وبثيابها التى تموج بالأطواء الشفّافة ، حتى لتبدو الملائكة وكأنها حوريات المايناديس(٩٢) كاهنات باكخوس الحسناوات اللاتى أبدعها كاليماخوس بالنقش البارز خلال القرن الرابع قبل الميلاد . وإذا كان بوتتشيلّلى قد تأثر بتعاليم ساڤونارولا فى الزهد الصارف عن الكشف عن الجمال الجسدى ، إلا أنه عاش يؤمن الإيمان كله بأن إبراز مثل هذا الجمال جدير بأن يشيع فى تصوير كل ما هو



لوحة ٢٧٥ :صورة الراهب ساڤونارولا



لوحة ٢٧٦ : بوتتشيللي. مولد المسيح. ناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٧٧ : تفصيل من لوحة ٢٧٦

ملائكى أو ينطوى على الورع والطُّهر ، وهو ما فعله فى رسومه للكوميديا الإلهية ، فلم يستطع أن يتحلل من الحسّية التى انبنت عليها موهبته فى الرسم ، ولازالت تلك الأذرع الرقيقة اللطيفة التى صوّرها تشير إلى ما كان يحسّه نشوة وهزّة طرب خلال معالجته للرسم . فلقد بدت الرقصات البريئة للأجساد الكاسية على الرغم من حسّيتها المنقوصة أقل الرقصات حسّية فى تاريخ فن التصوير ، إذ غشيتها نورانية ملائكية ، مما جعلنا نشاركهن الرقص جسداً وروحاً فى آن ، فإذا نحن نتمايل مع خفقات أطواء الثياب وارتجافات الأجنحة وهزّات سعفات النخيل ، وإذا نحن نكاد ندرك أنغام الموسيقى الربّانية بحواسنا القاصرة .

ومع أن لوحة « ميلاد المسيح » جاءت على النهج العتيق مطّرحة كل ما هو مادىّ خالص ، فهى على الرغم من أنها ليست من الأناقة بمكان ، قوية التعبير نابضة بالحيوية متزنة الألوان متنوّعتها مما يضفى عليها أثراً بالغاً . ففى أمامية الصورة تكثّف العباءات الحمراء نضرة العشب الأخضر الذى يكسو الأرض ، كما أن التباين الدقيق بين اللونين الرمادى والبنّى اللذين بدت فيهما ثياب الرعاة زاده تألقاً ثوب الملاك المرافق الناصع البياض . وإلى اليسار بدا ثلاثة من ملوك المجوس وإن لم يكن ثمة ما يُستدل به على ملوكيتهم غير تلك الألوان الرفّافة التى أضفاها عليهم المصوّر . وتبدو العذراء فى بؤرة اللوحة فى عباءة زرقاء داكنة كما يبدو الصخر والأتان فى لون رمادى ، ولعل مما يشير إلى ذكاء الفنان اختياره للموضوعات التى يصورها ثم تلك التصميمات التى بنى عليها تصاويره حتى ليستطيع المرء أن يستخلص من كل لمسة فى الصورة معنى ننفذ منه إلى ما كان يدور فى مخيلته .

وما من شك فى أن صور بوتتشيلّلى تخضع جميعها لمنطق آخر غير منطق العقل هو الذى أكسبها ذلك الأثر الذى يأخذ بالألباب (لوحة ٢٧٨ , ٢٧٩) . ويختلف هذا المنطق باختلاف الروح التى تنبض فى كل لوحة ، أتمثّل تلك الروح المجتمع أم روح العصر أم روح فرد واحد ؟ ذلك أن هذا المصور ينقلنا فى كل مرة إلى عالمه المرئى الخاص ، ولكل فنان عالمه المرئى الذى يظلّه . فنجد مثلاً عالم بوتتشيلّلى على النقيض من عالم روبنز ، فهذه الإشراقة التى هى أشبه ما تكون بإشراقة الصبح عند بوتتشيلّلى على النقيض منها الضوء الساطع عند روبنز ، ونجد لين الأشكال عند بوتتشيلّلى تقابله القوة والفتوّة عند روبنز ، وعلى حين نجد عند بوتتشيلّلى الألوان وردية أو زرقاء أو خضراء نجدها حمراء قانية عند روبنز . وكذا نجد ما عليه الفتيان والفتيات من رشاقة عند بوتتشيلّلى يقابلها عند روبنز صور لأطفال انتفخت أوداجهم ولصبية غلاظ الأجسام . وعلى حين نرى الزهور متفتحة والأوراق متناثرة والأشجار متمايلة بأكمامها عند بوتتشيلّلى نجد الثمار تتدفّق منها عصارتها عند روبنز . وبينما نرى ڤينوس تدفعها النسمات الرقيقة نحو الشاطئ ، والملائكة عليهم غلالات تتطاير أطرافها مع هبّات الريح عند بوتتشيلّلى نجد العباءات الثقيلة التى تخفق فى شدّة عند روبنز . وهكذا نجد تخالفاً واسعاً بين عالمى هذين المصورين ، يبدو كل منهما عالماً غريباً عن الآخر . ولا غرابة فلكل فنان عالمه وطابعه وميزاته يملى عنها جميعاً فإذا عمله يخرج متأثراً بهذا كله مخالفاً لأعمال غيره ، فهو يُفَرِّغُ فيه ذاتيته أجمع وأحلامه وأخيلته التى هى أشبه ما تكون بأخيلة الشاعر .



لوحة ٢٧٩ : بوتتشيللى. العذراء والمسيح الطفل ويوحنا. متحف درسدن



لوحة ٢٧٨ : بوتتشيللى. الظافر بالنَّوْط. متحف أوفتزى

الفصل الخامس
القرن السادس عشر

قد يكون من المناسب أن أُجمل هنا الملامح والأفكار التى سبقت القرن السادس عشر ومهّدتْ له ، وإن كنت قد سُقتها فى الفصل السابق مفصّلة ، وهى تلك الملامح والأفكار التى انطوت على خليط هائل وغريب من الأفكار والنزعات المتعارضة والمتصارعة ، حيث نشأت الحركة الفكرية الجريئة التى تمخض عنها « المذهب الإنسانى » الذى كان إليه الارتفاع بمستوى العقل عن طريق إعلاء شأن الماضى الكلاسيكى وبعثه من جديد دون الاقتصار على محاكاته فحسب ، وتصدّت للسلبيات التى نتجت عنها من رجعة إلى الخلف ، وحيث شنّت الأفلاطونية الفلورنسية الممتزجة بالعقيدة المسيحية الحرب على الفلسفة الإسكولائية[٣] الأرسطية المنادية بإخضاع الفلسفة للاهوت وإقامة الصلة بين العقل والدين ، واصطرعت الدعوة إلى التحرّر الدينى مع الردّة إلى أفق الآراء التقليدية الضيق ، واختلط الاعتراف بالحقائق العلمية بشَجْبها علناً ، والاستمتاع بالجمال الحسّى بالتأنيب القاسى للضمير ومن ثم التوبة ، وتوهّجت شعلة الإبداع الأصيل فى مواجهة العكوف على دراسة الآثار القديمة إلى جانب الحفاظ على التقاليد العبرية ـ المسيحية ، وزاحمت المكتشفات الكلاسيكية وتراث العصور الوسطى الجدل الأفلاطونى وانفجارات الراهب سافونارولا الثائر ، وتجاورت صور بوتتشللى لڤينوس إلهة الحب جنباً إلى جنب مع صور العذراء ، وتماثيل ميكلانچلو لباكخوس إله الخمر مع تماثيل المسيح ، وتناوب جمال أجساد تصاوير سقف مصلى سيستينا مع فظاظة أشباح لوحة « يوم الحساب » ، وتزاملت العناصر الدنيوية والعناصر القدسية فى مجال الموسيقى ، كما واكبت حركة الإصلاح الدينى حركة مقاومة الإصلاح الدينى .

زحف « المذهب الإنسانى » من فلورنسا إلى روما منادياً بإعادة تقويم مُثل الحضارة اليونانية والتوفيق بين الأشكال الوثنية والأعراف المسيحية ، وإحلال الفلسفة الأفلاطونية محل الفلسفة الأرسطية . ولم يكن دعاة المذهب الإنسانى فى عصر النهضة فى حقيقتهم متديّنين أو علميين ، وإنما كانوا يميلون إلى إحلال نظرة الكُتّاب الكلاسيكيين العظام محل نظرة الكتاب المقدس وعقيدة الكنيسة بعد أن اكتشفوا فى الحضارتين اليونانية والرومانية أفكار أكثر ملاءمة وأشد إقناعاً من تلك التى انطوت عليها العصور الوسطى السابقة . فإذا لورنزو العظيم دوق فلورنسا يكتشف فى « جمهورية أفلاطون » مرشداً جديداً يهتدى به لما ينبغى أن تكون عليه الحكومة الدنيوية ، كما اكتشف مكياڤيللى منهجاً جديداً لكتابة التاريخ عند المؤرخ اليونانى توكيديديس ، وعدّ دعاة المذهب الإنسانى أشكال الفن الكلاسيكى أعلى شأنا من تلك الاقتباسات التى شاعت فى فترة الألف عام الفاصلة بين سقوط روما وعصرهم ، وشغل أصحاب المذهب الإنسانى فى فلورنسا بدراسة اللغة اليونانية القديمة قراءةً وكتابةً على أيدى معلمين من اليونان . وترجم أنچيلو پولتزيانو أعمال هوميروس وصدرت له دراسات باللاتينية عن نظريتى الشعر والموسيقى عند الإغريق ، وقام غيرهما بفهرسة مقتنيات مكتبة آل مديتشى وبتحقيقها ، على حين صنّف سكوارشالُوپّى Squarcialupi مؤلفات القرن السابق الموسيقية ، وإذا الانشغال بالفهرسة والتحقيق والترجمة والتصنيف والتعليق على الإبداع الأدبى يطغى على كل نشاط . وتبنّى دعاة المذهب الإنسانى اللغة اللاتينية التى كان يكتب بها شيشرون الرومانى بعد أن تخلوا عن لاتينية قساوسة العصور الوسطى حين تبينوا عجزها عن الإفصاح الأدبى .

ودرس المهندسون كتاب ڤتروڤيوس الرومانى عن العمارة ، فآثروا الطراز « المركزى الدائرى » فى كنائسهم على غرار « الپانثيون » على الطراز البازيليكى الذى تعهّدته الكنيسة بالرعاية والتطوير على مرّ العصور ، وبعثوا الحياة فى الطرز المعمارية الكلاسيكية وفى نسَبها بإحكامٍ بارع ، واقتبسوا الصيغ الزخرفية مباشرة عن التوابيت القديمة والنقوش البارزة والرصائع المحفورة . وعاد المثّالون يؤكدون أهمية الجسد الإنسانى العارى حتى أصبح هو العنصر التعبيرى الرئيسى فى فن ميكلانچلو ، واندفع المصوّرون ـ الذين افتقدوا بين أيديهم مثل هذه الآثار القديمة فى مجالهم ـ صوب الروائع الأدبية القديمة الحافلة بالموضوعات الأسطورية والأوصاف الشاعرية يستوحون منها موضوعات تصاويرهم ، وأحيا الموسيقيون نظرية الموسيقى الإغريقية بتجديد دراستها واستنباط جوهرها مرة أخرى ، وبُذلت محاولات جادة لحل بعض المشاكل التى وضعها إقليدس فى بحثه الموسيقى . وتجلّت الأفلاطونية الفلورنسية أروع ما تكون فى أعمال بوتتشللى وميكلانچلو ؛ فعلى حين كان السَّلفَ الأدبى للوحات بوتتشللى المصوّرة « الربيع » و« مولد ڤينوس » و« ڤينوس ومارس » هو قصائد الشاعرين الرومانيين لوكريشيوس وهوراس التى قام معاصره پولتزيانو بترجمتها ترجمة شعرية ، كان السلف الفلسفى لأعمال ميكلانچلو ، هو محاورة « المأدبة » لأفلاطون أثناء حفل الشراب

الذى دار فيه الجدل حول ماهية الحب والجمال ، وتناول الحديث فيه كل من سقراط وأريستوفانس وألكبياديس .

ومن هنا انحصرت الملامح الفكرية السائدة خلال القرن الخامس عشر فى مدلولات ثلاثة أساسية هى النزعة الإنسانية الكلاسيكية والمذهب الطبيعى العلمى والنزعة الفردية . ولم تكن هذه المفاهيم بمعانيها الواسعة بالأمر الطارئ على هذا القرن ، فلقد كان المذهب الإنسانى وفق تعاليم القديس فرنسيس معروفاً منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، على حين شاعت النزعة الطبيعية العلمية فى أواخر الحقبة القوطية ، تشاركها النزعة الفردية التى لم يتخل عنها المجتمع الإنسانى فى أى عصر من العصور . ثم إن لفظة Renaissance التى تعنى حرفياً البعث من جديد هى الأخرى مجال أخذ ورد ، وكان أول من أطلق عليها هذا الاسم الفنان المؤرخ ڤاسارى فى كتابه الشهير « حياة أعظم المصوّرين والمثّالين والمعماريين » ، ومع ذلك فإن الآراء لم تجمع على الرضا بهذه التسمية ، هذا إلى أنه لو سلّمنا جدلاً بأن معظم اتجاهاتها الرئيسية كانت موجودة فعلاً خلال القرنين السابقين فقد كان الأَوْلى أن تُسمّى حركة النُّضج لا البعث ، فلقد كان لها جذورها قبل هذا التاريخ منذ أواخر العصور الوسطى . وعلى الرغم من هذا فما من شك فى أنه كانت ثمة طبيعة خاصة ودوافع معينة هى التى حفزت على إعمال الفكر وإبداع الفن فى فلورنسا مهد حركة النهضة خلال القرن الخامس عشر .

وما أكثر ما قيل من أن « النهضة » كانت تعنى صبغ الحياة بالصبغة الدنيوية على النقيض من النظرة الدينية التى كانت سائدة خلال العصور الوسطى . وقد يكون هذا حقاً ، أعنى أن الصفة الدنيوية أغلب ، بيد أن العصور الوسطى كانت تنطوى هى الأخرى على عمارة القلاع والحصون وقاعات الطوائف المهنية فى المدن ومبانى الأسواق العامة ومنجزات فنية تصويرية دنيوية مثل نسجيّات بايو المرسّمة[٩٤] والملاحم الشعرية مثل ملحمة رولان[٩٥] وأشعار الجوليارد[٩٦] الشعبية وقصائد التروبادور[٢٠] الأرستقراطية وموسيقى الشعراء المنشدين « منْسترل »[٩٧] . ولعل مردّ الرأى الذى ينكر وجود هذه الأنشطة الدنيوية إلى أن معظمها قد اندثر . غير أن نظرة واحدة إلى سجل القرن الخامس عشر نفسه سوف تكشف عن أن ما يربو على تسعين فى المائة من التماثيل والصور والأعمال الموسيقية التى أبدعها هذا القرن كانت فى حقيقتها أعمالاً فنية دينية تُقدَّم نذوراً فى الكنائس أو تُستخدم فى طقوس العبادة ، وأن المنجزات الفنية الدنيوية مثل منحوتات پولايولو الأسطورية وصور بوتتشلّلى الميثولوچية وأغانى الكرنڤالات التى نظمها لورنزو ولحّنها إيزاك هى وإن كانت تُعدّ من وجهة نظر تاريخ الفن روائع فنية بارزة إلا أنها كانت فى عصرها هى الاستثناء لا القاعدة . ومن جهة أخرى كانت « المُوتيتْ » التى ألّفها الموسيقى دوفاى احتفالاً بافتتاح كاتدرائية فلورنسا والمسماة « زهرة الأزهار » ، وكذا اللوحات الجدارية التى تصور « رحلة الملوك المجوس » للمصور جوتزولى ، هى على الرغم من موضوعها الدينى البحت تسجيل وتوثيق للأحداث المعاصرة ، مثلما كانت لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » لبوتتشلّلى « صوراً شخصية » لأسرة مديتشى . وإذا كان ما نعرفه من ورع وخشية لفرا أنجيليكو قد أصبحا بعدُ من الندرة بمكان إلا أنه ليس ثمة ما يدعو إلى الاعتقاد بأن تلك الحقبة كانت مناهضة للدين ولا تبالى بالعقيدة ، فلقد كان الحافز الدينى ما يزال قوة كامنة ، وهو ما تكشف عنه حركة الراهب ساڤونارولا وإن كان أسلوبها جدّ مختلف .

ومع أن المذهب الإنسانى الفلورنسى قد انبثق كما قدمت من الروح الفرنسسكانية إلا أنه اصطبغ بصبغة كلاسيكية ملحوظة ، ومن هنا كان لزاماً أن نتريّث قليلاً أمام ما تدل عليه عبارة « بعث الروح الكلاسيكية القديمة » ، فلقد ظلت التقاليد الكلاسيكية سائدة ومستمرة بلا انقطاع فى إيطاليا أكثر من أى مكان آخر فى أوروبا الشمالية ، حيث تطلّ الآثار الرومانية على الناس وتتجاور معهم فى كل مكان ، كما كان الكثير من أقواس النصر والعقود وقناطر المياه والجسور القديمة والطرق المعبّدة ما تزال مطروقة مستخدمة ، بينما كانت أطلال المبانى الغابرة كالأعمدة بصفة خاصة يُعاد استخدامها فى الفينة بعد الفينة مواداً للبناء . وفى أواخر القرن الثالث عشر استوحت منحوتات المثّال نيقولوپيزانو بقايا الآثار الرومانية التى كان يراها حوله ، وكذا كانت الحال مع جيبرتى فى مجال النحت ، وكان أرسطو لا يزال الفيلسوف الرسمى المعبّر عن الكنيسة ، كما بقيت النظرية الموسيقية القديمة موضع الدراسة والتطبيق . أما الجديد الذى طرأ على فلورنسا فهو الأخذ فى دراسة اللغة اليونانية واستعادة لاتينية شيشرون لا لاتينية العصور الوسطى ، وشيوع الشغف بأفلاطون .

وعلى الرغم من ظاهرة التعلق الشديد بكل ما هو كلاسيكى قديم فلقد كانت المحصّلة النهائية خطوة إلى الأمام أكثر منها إحياء للماضى ، وبمعنى آخر كانت حركة البعث تعنى بالبحث عن سابقات تبرّر بها أحداث الحاضر ، وكان البعض قد أخذ يستهجن تلك الردّة إلى كل ما هو قديم لما ينطوى عليه من مظاهر الوثنية . وما من شك فى أن المذهب الفلورنسى الأفلاطونى الجديد كان ضد الروح السكولائية ، لكنه فى حقيقة الأمر قد استبدل بسلطان أرسطو سطوة أفلاطون . وكان مارسيليو فيتشينو هو الكاهن الأعظم لحركة الأفلاطونية الحديثة ، وهو الذى ذهب فى تفسيره لكتابى « الجمهورية » و« القوانين » إلى وصفه أفلاطون بأنه « موسى » الشعب اليونانى وأوقد شمعة أمام تمثاله النصفى ، كما ألحق بسقراط لقب « القديس » ، ومن هذا المنطلق يتجلى لنا فكره القائم على إعادة تفسير العقيدة المسيحية فى ضوء الفكر الأفلاطونى أكثر مما هو وثنية خالصة . على أنه من الإنصاف أيضاً الاعتراف بأن ثمة قدراً محدوداً من الشعور المعادى للإكليروس كان قائماً فى فلورنسا مثلما كان قائماً فى غيرها من المدن الإيطالية وقتذاك . وكان لورنزو مديتشى ــ الذى كان مصرفياً للبابوات ووالداً لجوڤانى الذى أعدّه لخدمة الكنيسة حيث تولىّ فيما بعد كرسى البابوية ــ إضافة إلى تشكّكه فى الدين سياسياً فطناً وواقعياً .

ومن الأهمية بمكان أن نتذكر أيضاً فى هذا المجال أن « الإنسانيين » الفلورنسيين كانوا جمهرة محدودة من العلماء الذين أثارت مناقشاتهم الأفلاطونية فى كتب التاريخ ضجة أشدّ عنفاً مما أثارته بين معاصريها ، وهى وإن كانت لم تحظ بجمع غفير من الأتباع والمريدين فهى لم تسع إلى ضم المزيد منهم . وقد تربّعت جماعة « الإنسانيين » فى الربع الأول من القرن السادس عشر على عرش روما الدولى كما ارتقى التعبير الفنى للأفلاطونية الجديدة أوج قمته فى أعمال ميكلانچلو .

وعلى حين تجلّى المذهب الطبيعى [بمعنى الوفاء للطبيعة] أكثر ما تجلّى فى منحوتات الشمال القوطية وفى أشعار القديس فرنسيس ، فَقَدَ تمثيل الإنسان وتمثيل الطبيعة على السواء قيمتيهما رمزين للعالم الآخر خلال القرن الرابع عشر بعد أن اتجه المذهب الطبيعى فى فلورنسا اتجاهاً علمياً ملحوظاً خلال القرن الخامس عشر . وكانت العناية بملاحظة الظواهر الطبيعية ملاحظة دقيقة والرغبة الشديدة فى تمثيل الأشياء كما تراها العين برهاناً ساطعاً على اتجاه عقلانى تجريبى جديد ، فإذا تشريح الجثث للإلمام بتركيب الجسم الإنسانى يكشف عن تغلغل روح البحث العلمى الحرّ ، وإذا دراسة علوم الرياضة كى يتسنىّ للفنان تطبيق قواعد المنظور تقتضى الوصول إلى مفهوم جديد « للفراغ » . وهكذا نرى أنه إذا كان هذا العصر قد جمع بين فنانيْن أحدهما قد امتدت رؤاه إلى الدين بسبب وهو فرا أنجيليكو ، والآخر كانت رؤاه مستقاة من الأساطير اليونانية وهو بوتتشيللى ، فإلى جوار هذا وذاك كانت ثمة روح علمية جديدة .

وما من شك فى أن الذاتية الفردية هى ظاهرة عالمية لا يخلو منها أى مجتمع ، غير أن الظروف فى دويلة المدينة الفلورنسية كانت مهيّأة ومواتية لإفساح المجال أمام الفنانين فى لقاء مباشر ومثمر مع رعاتهم وجمهورهم على السواء . وكانت المنافسة بين هؤلاء الفنانين حامية الوطيس ، كما كان تعلّقهم بالشهرة وحب الظهور طاغياً حتى غدا الاهتمام بالذاتية الفردية من خلال الأعمال الفنية ظاهرة شائعة سواء فى البورتريهات أو كتب السيرة أو السير الذاتية . ومن هنا تميزت النهضة الفلورنسية بأنها لم تكن انفصاماً تاماً عن الماضى ، كما أن طابعها الخاص المميز لها هو جنوحها نحو المذهب الإنسانى فضلاً عن نزوعها نحو المذهب الطبيعى واهتمامها الخاص بنزعة الذاتية الفردية .

على أن روح البحث الحرّ لم تقتصر على الفنون وحدها بل تناولت كل ما يمسّ حاجات الناس من تقصّى أنواع الأنظمة المتعددة إلى تحليل سلوك الناس حين تحيط بهم ظروف سياسية معينة . وقد بلغ السعى وراء هذا الهدف ذروته فى مطالع القرن التالى فى كتاب « الأمير » لمكيافللى (١٤٦٩ ـ ١٥٢٧) ، وفى محاولة لنفس المؤلف لتطبيق منهج المؤرخ توكيديدس فى كتابه « تاريخ فلورنسا » باتباع طريقته التحليلية المحايدة فى كتابة التاريخ ، وفى الملاحظات العلمية الغزيرة التى احتشدت بها مذكرات ليوناردو التى شملت كل شئ بداية من استغلال قوى المياه إلى علم الفلك .

ولقد عبّرت هذه الروح العطشى إلى المعرفة عن وجودها على امتداد القرن الخامس عشر كله ، فاتخذ كتاب جيبرتى « التعليقات » Commentaries النسب الرياضية للجسم البشرى أساساً لجمال تكوينه ، كما ألّف المبحث الأول فى علم البصريات باللغة الإيطالية ، وعُنى برونليسكى ـ الذى درس مؤلفات ڤتروڤيوس العظيم ـ بالنسب الرياضية لمبانيه ، وأمدّنا ألبرتى بمؤلفاته عن التصوير والنحت والعمارة بتقنينه لمبادئ الفن ونظرياته ، فضلاً عن اعتباره علوم الرياضة هى القوة المحركة لهذه المبادئ . وتأجّجت مشاعر المثّالين والمصوّرين الذين اتبعوا نهج پولايولو وڤيروكيو برغبة عارمة للكشف عن أشكال الجسم البشرى واستشفاف ما وراء مظهره السطحى ، ومهّدت دراستهم لأصول التشريح الطريق لتمثيل حركات الجسم البشرى وإيماءاته سواء الحركات العضلية العادية على غرار ڤيروكيو أو التعبير عن الأنشطة الرياضية المفعمة بالطاقة كما فعل پولايولو . وفى مجال التصوير عُنى المذهب الطبيعى بالمحاكاة الأمينة لظواهر الوجود التى تقوم على الملاحظة الدقيقة التفصيلية ، حتى لقد أبدى فرا أنجيليكو نفسه عناية فائقة بتسجيل صور النماذج النباتية فى الحدائق التى كثيراً ما تظهر بلوحاته . كذلك جمع بوتتشللى بين التقنية الموضوعية والمضمونية المحلّقة فى سماء الخيال ، إلى أن بلغ التعلق بالطبيعة العلمية ذروته على يد ليوناردو تلميذ ڤيروكيو . على أن أهم ما تمخّض عنه القرن الخامس عشر كان غزو الفراغ ، سواء اتخذ شكل الاكتشافات البحرية على يد كولومبس ملاّح جنوا المغامر ، أو تشييد قبة برونليسكى الشاهقة التى بلغ ارتفاعها عن سطح الأرض ما يقرب من مائة وأربعين متراً ، أو ابتكار المنظور(١٨) على يد جيبرتى أو المنظور الجوى(٩٨) على يد مازاتشيو أو تطبيق مبادئ إقليدس الهندسية على الجوانب البصرية فى فن الرسم ، وبذلك غدا تشكيل الفراغ متجسّدا وفق قوانين رياضية موضوعية ، الأمر الذى أفضى إلى اكتشاف المنظور الخطّى ، فأصبح التكوين الفنى أقرب ما يكون إلى الواقع الطبيعى . كذلك يلفتنا تنسيق الأشكال فى نقوش جيبرتى البارزة وفى صور مازاتشيو وأوتشيللو فى مواقعها كما تراها العين ، وارتباط حجمها ببُعدها أو قربها من العين لا بأهميتها المعنوية أو المادية . وإذ كانت موضوعات معظم فنانى العصور الوسطى محصورة فى تصوير العالم الآخر ، لجأ هؤلاء الفنانون فى تمثيله إلى الرمز وهو ما خرج بهم شيئاً عن تمثيل الطبيعة الذى شاع خلال القرن الخامس عشر . وهكذا تزاوجت فنون التصوير والنحت مع القوانين الهندسية والرياضية تزاوجاً لا انفصام فيه حتى يومنا هذا ، وإن ظهرت بعض الاستثناءات القليلة بين الحين والحين . وبمعنى آخر يمكن القول بأن فنانى القرن الخامس عشر فى فلورنسا قد حذقوا الإفادة بما وقع لهم من اكتشافات لقواعد المنظور وعلوم البصريات والتشريح والسمعيات ، وهو ما تجلّى فى منجزاتهم فى مجالات التصوير والنحت والموسيقى ، ولكن ما كاد القرن السادس عشر يهلّ حتى فقدت هذه المبتكرات رونقها وغدت بالية عتيقة ، فانطلق ليوناردو وميكلانچلو ورافائيل يمارسون إمكاناتهم التعبيرية المستحدثة ومفاهيمهم العملاقة فى حرية دون قيد .

وإذا شئنا الإحاطة بالأسباب التى حفزت رعاة عصر النهضة على أن يعهدوا إلى الفنانين بتنفيذ تلك المنجزات العظمى ، أو إذا تأملنا الأشكال والتقنيات المستخدمة فى شتى الفنون حيث الاهتمام بالشخصية الإنسانية الممثلة فى الصور الشخصية ، وحيث التطلع إلى الشهرة الشخصية التى تملّكت الفنانين والمستوى الاجتماعى الرفيع الذى بلغوه ، إذا شئنا الوقوف على مردّ ذلك كله وجدناه قائماً فى كل مكان سواء فى موقف إنسان عصر النهضة الخاص تجاه نفسه أو تجاه غيره أو موقفه من العالم الذى يُظلّه . ومرة أخرى أعود فأكرر أن الطابع الدينى قد ساد أغلب المنجزات الفنية ، فإذا برونليسكى يشيّد مصلّى أسرة پاتزى ، وإذا مازاتشيو يصوّر جدران مصلّى أسرة برانكاتشى ، وإذا كلٌّ من جوتزولى وفيليپوليپى يزخرفان جدران مصلّى أسرة مديتشى بالصور تخليداً لذكرى أفراد هذه الأسرة ، وإذا فرا أنجليكو يزخرف جدران دير القديس مرقص بفلورنسا ودهاليزه الذى أنفقت أسرة مديتشى بسخاء على تجديده وترميمه وزخرفته . بيد أن التقوى ونشدان الخلاص الروحى لم يكونا هما المحرّضين الوحيدين على مثل هذا السخاء وتلك الأريحية ، فما من شك فى أن ذيوع الصيت سيكون من نصيب

الواهب وحده ، ومن ثم كان هدف الكسب هذا هو الذى يلعب الدور الرئيسى فى هذا التحريض . وكان مع رعاية الفنون التى يزاولها الحكام والأثرياء ثمة محاولات فردية فى مجال تقنية الفنون ذاتها تشير إلى نزعة الذاتية الفردية ، فلقد اقتضى تطور رسم المنظور على سبيل المثال إبراز موضوع الصورة ـ سواء أكان العذراء أم قديساً ـ فى هذا العالم الدنيوى دون لجوء إلى رموز العالم الآخر ، وذلك ليكون أكثر تجاوباً مع أحاسيس المشاهد نفسه . كذلك كان إضفاء الوحدة على الفراغ بجعل جميع الخطوط تلتقى فى نقطة واحدة عند الأفق هو الآخر إعلاء من شأن المشاهد . وكان إيثار برامانتى ثم ميكلانجلو وبالاديو فيما بعد لبناء الكنائس المركزية الطراز حيث يتوحّد الفراغ كله تحت القبة هو التعبير المعمارى عن نفس نزعة الذاتية الفردية . فعلى حين كانت الكاتدرائية القوطية تقود العين والخيال عن عَمد وإصرار إلى خارج البناء نحو اللامتناهى ، كان المسقط المركزى يحيط بالإنسان ذاته ويلفّ حوله فيشعر المرء بالتحامه وتوحّده به وهو يتطلع إليه من تحت القبة ، وإذا به يدرك على التو إنه هو والمبنى وحدة لا تتجزأ ، بل إن المبنى يتخلله هو نفسه ، ويصبح المرء فى اللحظة عينها هو مركز الفراغ المعمارى ، ولا يغدو مركز الكون بالنسبة له قائماً فى نقطة نائية ، ولكنه قائم بين حناياه هو ذاته . وتلفتنا الأشكال الآدمية جميعها سواء أكانت لأنبياء أو صوراً شخصية بأنها تصطبغ بالصبغة الذاتية الفردية ، فلقد كانت تماثيل دوناتللو كلها سواء تمثال الأصلع أو داوود أو جاتا ميلاتا تمثّل فى حقيقة أمرها شخصيات إنسانية بذاتها لها تأثيرها القوى الأخّاذ ، بل إن عذراء فرا أنجيليكو هى شخصية حقيقية لا مجرد تعبير عن شخصية مجردة . ومهما كان نوع المادة الوسيطة المستخدمة فى العمل الفنى رخاماً أو طيناً محروقاً أو ألواناً زيتية أو كلمات أو أنغاماً فهى تنطوى على دليل يشهد على القيمة الفنية الجديدة المعقودة على ذاتية الإنسان . وسواء أكانت الصورة تمثل مشهداً تاريخياً أُسبغت على وجوه شخوصه ملامح أفراد بعينهم ذوى صلة بالفنان كما فى لوحة بوتتشللى « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (لوحة ٢٦٣ أ ، ب) أو صورة شخصية « بورتريه » كما فى التمثال النصفى للورنزو (لوحة ١٥٢) للفنان ڤيروكيو ، فهى جميعاً شخصيات حقيقية لا شخوص مجردة لحقها التحوير . وعلى الرغم من أن لورنزو كان أقوى شخصية سياسية عرفتها فلورنسا فقد مثّله ڤيروكيو إنساناً فحسب دون نظر إلى ما اجتمع بين يديه من سلطة وجاه . كذلك يكشف الفنان عن إدراكه لذاته كفرد فى تضمينه لصورته الشخصية فى إطار عمله الفنى كما فعل جوتزولى فى لوحته الجدارية المصوّرة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » (لوحة ٢١٧) .

وفى ميدان العمارة غدا « مشوار » المعمارى برونليسكى موضوعاً لسيرة عطرة تناولها المؤرخون ، كما تعدّ ذكريات جيبرتى الشخصية فى كتابه « تعليقات » بمثابة أول السير الذاتية لفنان فى التاريخ . وكذا كان احتواء كتابه على نبذ من حياة فنانى القرن الرابع عشر المشهورين أول سيرة لحياة الفنانين ، وأضحت توقيعات الفنانين على أعمالهم الفنية هى القاعدة لا الاستثناء ، حتى بلغت هذه الظاهرة ذروتها حين أدرك الفنان العملاق ميكلانجلو مدى ذيوع صيته وانفراد أعماله بمزايا ما حاز مثلها سواه مما دفعه إلى عدم التوقيع عليها اغتراراً بذاته . وأسرف بعض الفنانين فى محاولة كسْب الشهرة ، فإذا فنان مثل تشلليني لا يقنع بأن يخلّى بين أعماله لتُعرب عن نفسها بل زاد وأضاف إليها كتابة سيرته الذاتية فى إسهاب شديد مما يكشف عن شدة نرجسيته . وكان كتاب ڤاسارى عن حياة الفنانين ممن كانت لهم به صلة أو ممن سمع بشهرتهم بعيدة كل البعد ومخالفة كل المخالفة لخواطر قدّيسى العصور الوسطى الأتقياء ، حتى لقد أخذت طابع القيل والقال واحتشدت بذكر الشائعات والوقائع المثيرة على غرار ما نطالعه فى صحف اليوم عن أخبار المجتمع . وثمة مؤلفات ظهرت لتأكيد منزلة الإنسان فكرياً وسياسياً واجتماعياً مثل مقال لبيكودللا ميراندولا عن « منزلة الإنسان » وكتاب « الأمير » السابق الإشارة إليه لمكياڤللى ، وكتاب « رجل البلاط » The Courtier لكاستليونى Castiglione (١٤٧٨ ـ ١٥٢٩) . ولقد ظفرت تلك الحقبة التاريخية بأهمية « الفرد صاحب الغايات الكبرى » Virtu الذى يحتل مكانة مرموقة بين الناس وينال إعجابهم ، وهو الفرد الذى ينفرد بحيوية دافقة بلا حدود وقدرة فائقة على الإنجازات العظمى مثلما جرى على يد لورنزو العظيم أو الفنان الخالد ميكلانجلو من إنجازات رائعة .

والأمر الذى يثير دهشتنا حقاً هو نظرة عصر النهضة المختلفة عن عصرنا نحو التخصّص ، ومردّ ذلك إلى التقاليد التى كانت تسود المحارف والمصانع والمراسم ، حيث يتدرّب الصّبية على سحق الأصباغ والحفر على الصناديق الخشبية وغيرها وإعداد الجدران وتجهيزها قبل التصاوير الجصّية « الفريسكو » وكذا النقش على الرخام والتصوير . وما إن ترتقى المقدرة التقنية إلى مستوى البيئة الذهنى والنظرى لدى واحد من هؤلاء يملك نصيباً من الاقتدار الشخصى حتى يبزغ فناناً عالمياً متألق المواهب فى مختلف الفنون والعلوم . فكان برونليسكى صائغاً ومثّالاً ومهندساً ورياضياً وعالماً وأديباً ملمّاً باللغات القديمة فضلاً عن ذيوع صيته فى فن عمارة عصر النهضة . وكان ألبرتى مولعاً بالألعاب الرياضية وفارساً لا يُشقّ له غبار ومُناظراً بليغاً وكاتباً كلاسيكياً يجيد اللاتينية كما نبغ فى العلوم الرياضية وفن العمارة والموسيقى والمسرح ، وكان فوق ذلك كله مؤسس نظرية الفن الجديد فى عصر النهضة . ولا تختلف الحال مع ليوناردو الذى اقتحم شتى الميادين وأثبت كفاءته فى كافة التجارب الفنية علماً وعملاً فضلاً عما جُبل عليه من تفوّق ونبوغ فطرى . وهكذا لم يقنع فنان عصر النهضة بإبداع الإنجازات الفنية فحسب بل سعى على الدوام كى يغدو أيضاً إنساناً مرموقاً ، بينما كان فى الحقبة الأخيرة من القرون الوسطى ومستهل عصر النهضة قانعاً بوضعه الاجتماعى المتواضع نسبياً بوصفه صانعاً أو حرفياً ماهراً فى مرسمه . فعلى حين كان جوتو وأفراد أسرة بيزانو وأفراد أسرة دللا روبيا وجيبرتى ودوناتللو يمتلكون محارف صغيرة يستخدمون فيها الصّبية والمعاونين حيث كانت المهارة اليدوية هى قمة الإنجاز ، ما لبثت نظرية الفن فى عهد لورنزو أن حظيت بأهمية بالغة ، فجمع ألبرتى بين خصائص المعمارى والعالم وألّف كتباً فى العمارة وأعدّ الكثير من التصميمات المعمارية تاركاً مهمة التنفيذ « للأسطوات » المشرفين على عمال البناء ، وكان الفنان بوتتشيللى على صلة وثيقة بالأدباء والفلاسفة فضمّن صوره معان رمزية رفيعة غاية فى الإتقان ، كما نجد فى ليوناردو المثل الأعلى لرجل عصر النهضة « صاحب الغايات الكبرى » Virtu من حيث معرفته بالعلوم والهندسة واشتغاله بالتصوير والنحت والموسيقى ، كذلك كان برامانتى ورافائيل من أساطين الفنانين إلى جوار اشتغالهما بالتصوير والمعمار . وكان ميكلانجلو يعدّ بحق فناناً متفرّداً فى عصره أهّلته ثقافته للتعامل مع البابوات والأمراء معاملة النّد للنّد ، وهو ما جعله يردّد : « إنما أرسمُ حين أرسم بعقلى لا بيدى » مطّرحاً جانباً كل ألقاب الشرف التى انهالت عليه حتى أطلق الناس عليه لقب « ميكلانجلو المقدس » ، وبهذا اكتملت لهذا العصر ذاتيته الفردية .

ميكلانچلو (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤)

مع

توهّج شمس النهضة فى سماء إيطاليا وُلد الطفل ميكلانچلو بوناروتى عام ١٤٧٥ من أبوين فى سن الشيخوخة ، فبعثا به رضيعاً إلى زوجة عامل فى محاجر رخام ستيناتو بالقرب من فلورنسا ليعيش فى حضانتها . ولا تكاد تنقضى ستة أعوام حتى تموت أمه التى لم يذق يوماً طعم حنانها فيستقر نهائياً وسط هذه الأسرة العاملة ، وإذا بمحاجر الرخام تصبح عالمه الذى يستأثر بولعه ، وإذا به يلتقط إزميلاً يشكّل به على الرخام وجوهاً وأجساداً تلفت النظر إلى براعته . وسرعان ما وجد نفسه وهو فى الثالثة عشرة من عمره تلميذاً فى مرسم الفنان دومينيكوجيرلاندايو الذى أمتع العالم برسومه النابضة بالحياة كما سجّل القصص المقدسة فى أسلوب مرح وكأنها أحداث أثرياء فلورنسا . واستطاع ميكلانچلو فى فترة وجيزة أن يلمّ بكافة الحيل الفنية للمهنة وأن يتدرّب على صنعة تصوير « الفريسكو » العريقة وإتقان فن الرسم . بيد أن اختلاف آراء ميكلانچلو عن آراء أستاذه حمله على نبذ أسلوب جيرلاندايو السهل المطروق ، وعلى دراسة أعمال الأساتذة من أمثال چوتو ومازاتشيو ودوناتللو المودعة بكنائس فلورنسا . وما كاد يُكمل عاماً واحداً فى هذا المرسم حتى هجره ليلتحق بمدرسة النحت فى حدائق آل مديتشى ليعيش وسط التماثيل اليونانية والرومانية التى تضمّها مجموعة لورنزو العظيم حاكم دوقية فلورنسا ، فيأخذ فى دراستها على يدى برتولدو دى چوڤانى تلميذ دوناتللو ، محاولاً أن ينفذ إلى أسرار المثّالين القدامى الذين عرفوا كيف يصوّرون الجسم الإنسانى أثناء الحركة بنبضه وتوتّر عضله . لكنه إلى جانب ذلك أبى الاكتفاء بتعلّم قوانين التشريح عن منجزات النحت القديم ، فقام من ثم بدراساته الخاصة فى تشريح جسم الإنسان وأعضائه ، وانبرى يرسم عن النماذج الحيّة حتى بدا له الجسم الإنسانى بلا سرّ يخفى عليه ، فلم يكن ميكلانچلو يرى رأى ليوناردو داڤنشى فى أن الإنسان لغز من ألغاز الوجود لا يُحلّ ، بل يعدّه مشكلة يمكن حلّها وسبر غورها وتملّك قيادها إذا أوتينا عزماً قوياً .

وفى حدائق آل مديتشى ينحت ميكلانچلو باكورة أعماله : رأس تمثال جنّى الغاب « فون » Faun . يراها الأمير لورنزو فتبهره مواهب الصبىّ ميكلانچلو ، ويدعوه للإقامة فى قصره وسط الحكماء والأدباء والشعراء الذين صاغوا فلسفة « المذهب الإنسانى » من خلال مناقشات طويلة كان ميكلانچلو يتشرّبها وتتسلل إلى أعماق نفسه لتشكّل خلفيته الفكرية التى تظل متوثّبة فى وجدانه طوال عمره . ويتعرّف على أنچيلو پوليتزيانو ومارسيليو فيتشينو وپيكودلّلا ميراندولا وغيرهم من دعاة « المذهب الإنسانى » الذين اكتشفوا فى الحضارة اليونانية القديمة أنماطاً فكرية وفنية أكثر ثراء وأوفر خصوبة ، فعكفوا على التوفيق بين الأفكار والأشكال الوثنية وبين الأعراف المسيحية ، ورأوا فى الأفلاطونية مَثَلهم الأعلى فانبروا يطبّقونها فى سلوكهم ومنجزاتهم . وفى القصر نفسه يلتقى ميكلانچلو بكريستوفورو لاندينو الذى ينقل له إعجابه بدانتى وحماسته للكوميديا الإلهية . وقد ارتكز تأثر ميكلانچلو بفكر أفلاطون على عدة نقاط ستكون نبراساً نستهدى به فى أعماله الفنية ، فكانت محاورة أفلاطون « تيماوس » عن الخَلْق والتكوين ، وكذلك محاورة « سمپوزيوم » أو المأدبة عن الحب والجمال أكثر ما شدّ ميكلانچلو إلى أفلاطون ، ولم يلبثا أن صارا السّلف الفلسفى لجميع أعماله الفنية . شدّه إلى أفلاطون نظرته الفلسفية إلى المثلث والدائرة والمربع بوصفها الأشكال الخالدة التى تهيئ مفتاحاً لطبيعة الكون الحقة حين تحدث عنها فى محاورة « فيلبوس » قائلاً : « ليس ما أعنيه بجمال الأشكال ما يراه الناس عادة جميلاً أو يحسبونه كذلك وراء ما يرونه من كائنات أو صور لهذه الكائنات ، وإنما الجميل عندى قد يكون حزمة من الخطوط المستقيمة وما تُسفر عنه من مسطّحات وكتل شكّلها الفرجار والمنقلة والمثلث ولكنها فريدة فى ذاتها ، ينطلق جمالها من نبع روحها ويعيش لاصقاً بها إلى الأبد » .

وأغراه التثليث الأفلاطونى الذى قسّم الوجود إلى مستويات ثلاثة : هى عالم الوهم والخيالات ، وعالم الصيرورة المادى المتغير ، والعالم العقلانى ، والتى على أساسها قسّم المجتمع البشرى إلى طبقات ثلاث أيضاً : المنتجون من العمال والزرّاع والمحاربون والفلاسفة والحكام ، ورمز لهم على التوالى : بالنحاس والفضة والذهب ، وحدّد لكل طبقة هدفاً : الكسب للعمّال والطموح للمحاربين والهيام بالحقيقة المطلقة للفلاسفة . كذلك قسّم التعليم إلى مراحل ثلاث : الجهل والرأى والمعرفة ، وجعل للنفس الإنسانية ثلاث ملكات : الشهوانية والوجدانية والعقلانية وزّعها على مواضع ثلاثة : المعدة والصدر والرأس . وجعل للملكة العقلية أسمى المهام وهى نشدان الخلود ، فالإنسان بحكم ذكائه « كالشجرة لا تضرب بجذورها فى الأرض فحسب بل تشرئب بغصونها إلى السماء ، ومن ثم كان العنصر العقلانى فى النفس هو الذى يرتفع بنا من الأرض إلى أشباهنا القابعة فى السماء » . وهو ما سوف نرى تطبيقه العملى المذهل فى تصاوير ميكلانچلو بسقف مصلّى سيستينا .

كما تصوّر أفلاطون صعود الإنسان من أدنى مراتبه حتى بلوغ أصله الإلهى ، وفى طريق العودة إلى العالم الإلهى تدرك النفس جوهر الإله وهى مازالت فى إسار سجنها البدنى تصارع من أجل ذلك وتبذل الجهد والمعاناة ، فتنتقل من المحدود المتناهى إلى اللامحدود اللانهائى حتى تنفلت من الأَسْر المادى إلى الحرية الروحية والخلود . ولذلك كان أفلاطون يُكنّ للحياة الدنيوية احتقاراً عميقاً ، ويعدّها عبئاً ثقيلاً وعقوبة للإنسان على نسيانه لأصله الإلهى وانجذابه إلى عالم الحسّ مخلّفاً وراءه عالم التأمل العقلى الذى نشأ فى الأصل منه ، وهو ما جسّده ميكلانچلو فى تماثيل الأسرى التى سنعرض لها بعد حين .

وكانت تلحّ على ميكلانچلو نظرة أفلاطون بأن الإنسان قد عَبَّ مرة من مياه نهر النسيان فأُنسى أصله الإلهى ، حتى إذا خطرت أمامه أنثى فاتنة أيقظت ذكرياته الغافية وذكّرته بصلته الطبيعية بالجمال وبأصله الإلهى ، ولكن ما يلبث الإغراء الجسدى والجمال الذاوى أن يشدّاه إلى فكرة جمال الحقيقة الأبدى ، ثم فى النهاية إلى تأمل حقيقة الحق والخير الخالدة . كذلك رأى ميكلانچلو فى « المُثُل » الأفلاطونية روحانية مطلقة ، وعَشِقَ الجمالَ بوصفه مثالاً مطلقاً أزلياً أبدياً تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة لمعايشته فى ماض بعيد سابق على الحياة فوق الأرض ، فلا تنفك الروح تعشق ذلك الجمال وتصبو إليه وتبحث عنه خلال العلاقات التى اصطلحنا على تسميتها بالحب . فالحب الدنيوى عند أفلاطون إن هو إلا عشق الجمال الجسدى الذى هو انعكاس لمثال الحب الروحى المطلق الأزلى الأبدى . ومن هنا كان

على العاشق أن يسمو من الحب الجسدى إلى الحب الروحى ، إلى حب الجمال المثالى الذى هو جزء من القداسة والخير . وهذا هو المجال الذى يشتاقه العباقرة ويطمح إليه الفلاسفة ، وذلك ما جعل بوتيتشيللى يجسّد فى ڤينوس صورة هذا الجمال المثالى الذى تعشقه الروح وتصبو إليه عن طريق الحب ، وهو الذى جعل جوته يروّج فى مسرحية « فاوست » لمبدأ « الأنوثة الأبدى » أو الجمال الخالد ، حيث المرأة رمز للمحبة والخصوبة والوفاء والسلام .

وإذا كان بوتيتشيللى قد نفض يديه عن الوثنية بعدما وقع تحت تأثير الراهب ساڤونارولا واتجه بفنه كله نحو الموضوعات الدينية دون أن يحاول مزج وثنيته بمسيحيته ، فإن ميكلانچلو قد فصل بينهما فصلاً تاماً دون أن تقضى إحداهما على الأخرى . فعلى العكس من رؤية بوتيتشيللى الحالمة عن الجمال كان ميكلانچلو يتخيل وهو فى غمرة التأمل التى مرّ بها الكون عند خلقه ، تلك المراحل التى لاشك كانت مصحوبة بقوى غلاّبة قاهرة ، و كان فى الوقت نفسه لا يغيب عن سمعه صوت الراهب ساڤونارولا . وعلى هذا النحو كان قدره أن يظل عقله المتوثّب يتصارع مع هاتين الفلسفتين المتضاربتين حتى آخر حياته . وبينما كان يمتلك ذهناً مؤهلاً لاستيعاب تلك المثل التجريدية الأفلاطونية كان يتملّكه حافز انفعالى مشبوب للتعبير عن أفكاره ، كما كان موهوباً فى استخدام الوسائل التقنية وتطويعها لترجمة خواطره إلى أشكال درامية مرئية ، فأبدع لنا روائع خالدة فى عوالم النحت والتصوير والعمارة والشعر . وإذا كانت عظمة الإنسان تكمن فى استهانته بالعقبات المادية وشحذه لقدراته العقلية والروحية ، فلا معدى عن أن نعدّ ظهور ميكلانچلو أحد الأحداث العظمى فى تاريخ الإنسانية . ولمّا كان العمل الفنى بالنسبة لميكلانچلو هو أن يشارك على الدوام فى عالم الأفكار جاءت إنجازاته الفنية فلسفية كما هى جمالية ، وثنية كما هى متديّنة ، وأفلاطونية كما هى مسيحيّة .

ومنذ إغريق القرن الرابع ق .م . لم يظهر فنان أحس بالسّمات الجليلة التى ينطوى عليها جسد الإنسان العارى مثل ميكلانچلو الذى كان على نهجهم مفتوناً فى أعماقه بجمال الرجل العارى . غير أن ما اتصف به عقله من نزعة أفلاطونية جادة قد وحّد بين أفكاره وانفعالاته فإذا إعجابه ينأى به عن الحسّية إلى المثالية فجاء تصويره للعرى فريداً فى نوعه . وعلى حين تميّز عراة ميكلانچلو بالجاذبية المشبوبة والقوى الآسرة فى آن ، نجد أپوللو معبد أوليمپيا لفيدياس (لوحة ٧٣) يتميّز بالقوة الآسرة وحدها دون الجاذبية ، فهو يفرض نفسه علينا دون أن يثير عواطفنا ، ولا غرو فهو صورة ذهنية بحتة ، بينما يثير أپوللو ميكلانچلو خليطاً من الانفعالات المحمومة التى يكبحها العقل (لوحة ٢٨٠) .

ولا يخفى علينا أن ميكلانچلو قد سعى فى شبابه نحو كمال الجمال الكلاسيكى حتى ليشى تمثاله لباكخوس (لوحة ٢٨١) بمدى محاكاته للتماثيل الرخامية القديمة ، إلا أن رسومه للعراة كانت منذ البداية حُبلى بنطفة توسكانية بعيدة كل البعد عن اليونان ، كما تجيش بتمفصل(٥٣) عضلىّ حاد يتباين مع أشكال العالم الكلاسيكى القديم التى لا تصدم الحواس . ويحتفظ متحف اللوڤر برسم لميكلانچلو يصور فيه شاباً عارياً يتمتع جسده الإلهى بجلال فن فيدياس الرصين (لوحة ٢٨٢) ، فما نكاد نمعن النظر فيه حتى يتبين لنا خلوّه من السمات اليونانية إذ تتدفق الحواف المحوّطة للجذع فى حركة جيّاشة مفعمة بالحيوية ، كما ينبض



لوحة ٢٨٠ : ميكلانچلو. أپوللو. البارچِللو.



لوحة ٢٨١ : ميكلانچلو. باكخوس. متحف البارچيللو

التجسيم بالثراء والخصوبة الشائعين فى أنحاء الجسد كله حتى إنه يخلو من التقسيمات الهندسية التى سبق التعارف عليها فى تركيب الجسد الإنسانى الكلاسيكى ، فلا تقنع العين قط بالمرور العابر على أى مسطّح من مسطّحات الجسد حتى لا تفلت منها أقل الحركات دلالة .

ولعل أروع تجسيد للفكرة الأپوللونية على يد ميكلانچلو هو تمثاله الشهير لداوود (لوحات ٢٨٣ , ٢٨٤ , ٢٨٥) الذى يعدّ جذعه وحده ذروة مسعاه الدائب نحو الانسجام والتناغم . حقاً إن ثمة تموّجات بسيطة فوق السطح تغشّى الضلوع والعضلات غير إنا نحسّ أنه يكمن تحت الضلوع والعضلات تيار جارف لَجب نذير عاصفة مُقبلة من بعيد هو الذى يسمو بجذع داوود على أروعَ جذوع التماثيل الكلاسيكية . فعلى الرغم من أن مظهر هذا الغلام مبكّر النضج يكشف عن فتوّة متفجّرة فإنه يُضمر إحساساً بالقلق وذلك لأنه إنسان بطل فحسب وليس إلهاً جباراً ، تكمن قوته فى إدراكه جوهر الأمور ، فإذا هو بلفتة رأسه يزيح جانباً رؤية العصر الكلاسيكى القديم التى كان ميكلانچلو قد لقنها فى مطلع حياته عن التماثيل الكلاسيكية القديمة المتناثرة فى حدائق لورنزو العظيم .

وتعدّ صورة « خلق آدم » فى سقف مصلّى سيستينا (لوحة ٢٢٦) أرفع منجزات ميكلانچلو التصويرية قرباً عن الكمال الأپوللونى وجمال الجسد الإنسانى . فليس ثمة عمل آخر من أعماله يتجلّى فيه إذعانه لفكرة الجمال الجسدى مثلما يتجلّى فى هذا الجسد المتوازن وهو يتلقّى الطاقة التى سوف يفقد معها توازنه إلى الأبد . ومما يلفت أنظارنا لأول وهلة وضعة آدم التى لا تختلف كثيراً عن وضعة ديونيسوس فى الجبين المثلث لمعبد الپارثينون (لوحة ٢٨٧) ، فإن توزيع التوازن على أنحاء الجسد ، والحسّ بالإسترخاء الموحى بالثقة بالنفس ، والبنية العامة للجسد ، هذه الأمور الثلاثة تكاد تكون واحدة فى صورة آدم وصورة ديونيسوس وإن كان ثمة اختلاف فى الأثر العام ، إذ بينما يمثّل أحدهما الإنسانية يمثّل الآخر الألوهية . فنرى نظرة آدم تغشاها خيفة ليس معها اطمئنان مما قد يحيق به على يد القوى الإلهية ، على حين نرى ديونيسوس سارح الطرف لا يبالى شيئاً ، إذ لا زمان ينتهى إليه ولا مكان يحدّه .

وإذا كانت لوحة « يوم الحساب » (لوحة ٢٢٩) هى صورة المسيح الديّان العاصف بقوى الظلام ، فهى من ثم ردّة إلى صورة أپوللو بوصفه شمس العدالة التى تضئ وتحرق فى آن . وعلى الرغم من النسب غير الإغريقية فى صورة المسيح التى لم يشأ معها ميكلانچلو كبح جماح نزوعه نحو تضخيم الجذع وإعطائه هذا الشكل المستطيل الغريب ، فقد بقى هذا المسيح ضابط الكون فى جوهره أپوللونى الطابع بعد أن تخلّص ميكلانچلو نهائياً من صور شيوخ الشرق الملتحين واستمد إلهامه من صورة الإسكندر



لوحة ٢٨٢ : ميكلانچلو. رسم لشاب عار. متحف اللوڤر



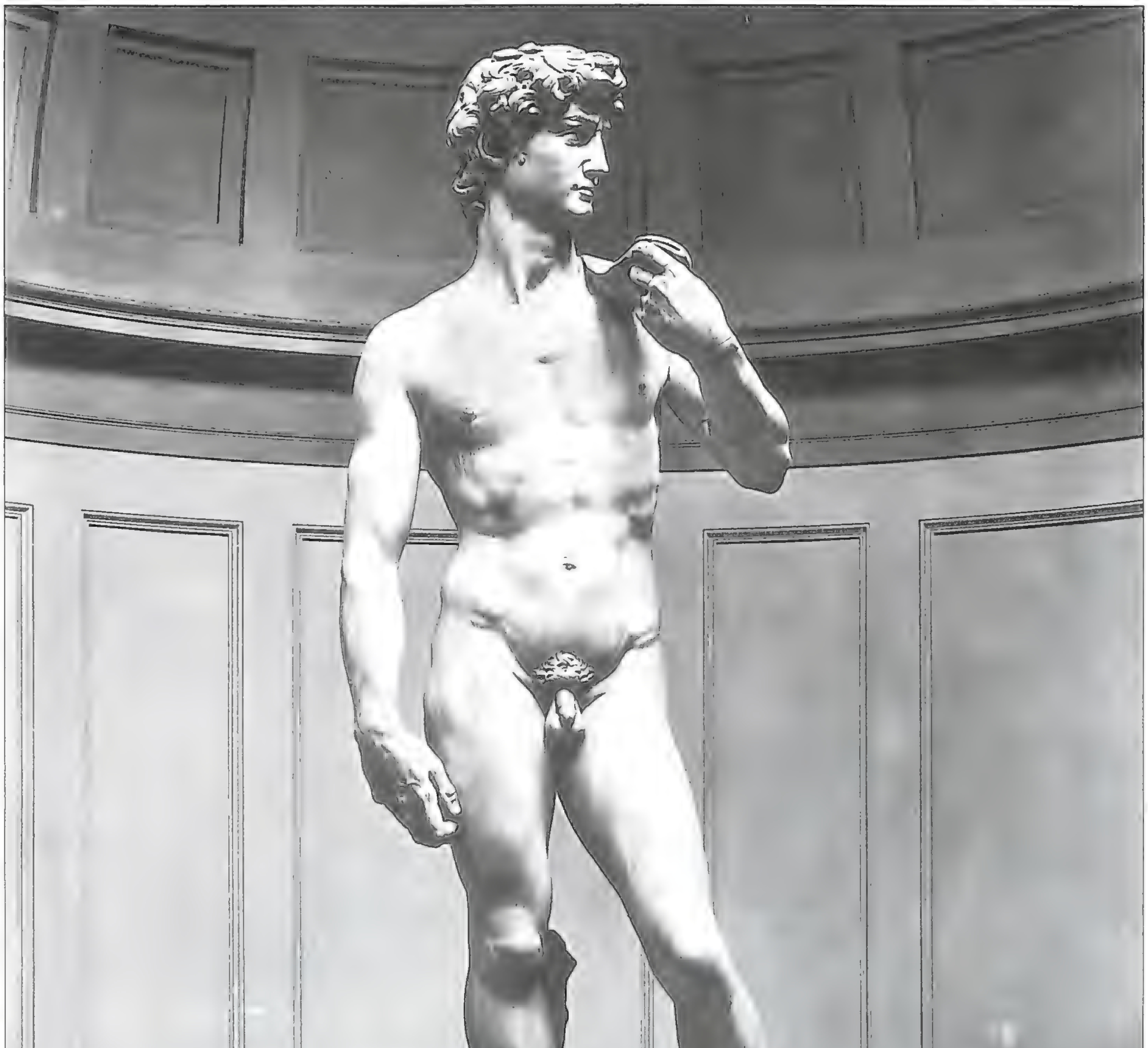
لوحة ٢٨٥ : ميكلانچلو. دراسة تخطيطية لذراع داوود. متحف اللوڤر

الأكبر الغازى المنتصر . ورغم غطرسة متجلّية فى وجه المسيح فقد غلبت عليه الروحانية فى الوقت الذى يعلو فيه جسداً عارياً لبطل من أبطال الرياضة تنطق قوته الجسدية الخارقة بحلول الإلهام القدسى فيها .

وفى عالم النحت حمل تمثاله المبكّر « باكخوس » إله الخمر (لوحة ٢٠٤) بصمات وثنيّته الدفينة بحيث لا نكاد نفرّق بينه وبين تماثيل العصر الكلاسيكى ، وما لبث تمثاله التالى « العذراء الأسيانة » أن كشف عن إيمانه الدينى الصادق . وفى عالم التصوير جمعت رسوم مصلّى سيستينا « العرّافات الوثنيات » جنباً إلى جنب مع الأنبياء العبريّين ، كما أفسحت المجال للنظرية الأفلاطونية عن العودة إلى العالم الإلهى إلى جانب نظرية « الخلاص » المسيحية . ثم تجئ لوحة « يوم الحساب » فى عنفها وضراوتها الشبيهة بسفر الرؤيا فى الروعة والترهيب لتتجاور فيها الشخصيات الأسطورية الإغريقية مثل شخصية خارون حارس العالم السفلى جنباً إلى جنب مع شخصيات العهدين القديم والجديد .

وتمثل سنوات حياة ميكلانچلو الأخيرة مرحلة من التبتل والورع المسيحى لم تنطفئ معها شعلة الأفلاطونية فى أعماقه ، ففى الوقت الذى كان يمنح جهده كله لخدمة العقيدة المسيحية كان ينظم شعراً يفيض بالوهج الأفلاطونى الذى تجلّى من قبل فى تماثيله للعذراء حين عبّر عن اتحاد الجمال الجسدى بالجمال الأبدى ، وفى تمثال « موسى » حين ربط بين قوى الإنسان المادية والمعنوية وبين الخير الأبدى ، وفى وقوعه تحت سيطرة الأشكال الأفلاطونية الخالدة التى تهيئ مفتاحاً لطبيعة الكون والتى نلمسها فى سقف مصلّى سيستينا . وحتى فى أشكاله المعمارية المجرّدة نجده يُقيم الأعمدة وكأنها الأسرى تشدّها القيود فلا تستطيع فكاكاً من ثقل الحمل المادى الذى لا مفرّ من حمله ، على حين تحوّم القبة الشامخة عاليا فى الكمال الهندسى للشكل الدائرى الرامز للسموات التى هبط منها الإنسان والتى لا معدى له عن أن يتلمّس طريقه نحوها من جديد . إننا لنقف اليوم فى خشوع وذهول ونحن نتأمل هذه العبقرية الفذّة التى بزغت فى مجالات فنون أربعة هى النحت والتصوير والعمارة والشعر .

أخذت روما تشقّ طريقها لتغدو العاصمة الفنية والفكرية للعالم الغربى دون منازع منذ ١٨ أبريل عام ١٥٠٦ عندما أُرسى بها حجر الأساس لبازيليكا القديس بطرس الجديدة ، وكان البابا يوليوس الثانى قد شرع يحثّ الخطى فى سبيل اجتذاب أساطين الفنانين فى كافة المجالات ، وحفزهم على تحويل المدينة الخالدة من قلعة من قلاع العصور الوسطى إلى هذه التحفة المعمارية التى تنبض وتتوهّج بما نشهده اليوم فيها من روعة وجمال . وبينما عكف المهندس برامانتى على وضع تصميم كنيسة



لوحة ٢٨٣ : ميكلانجلو. داوود. متحف الأكاديمية بفلورنسا



لوحة ٢٨٤ : ميكلانچلو. رأس داوود. متحف الأكاديمية بفلورنسا



لوحة ٢٨٧ : ديونيسوس. البارثينون بأثينا

المسيحية الرئيسية ، شُغل ميكلانچلو باختيار الرخام لإقامة ضريح البابا التذكارى ، وما لبث رافائيل سانزيو أن وَفَد من فلورنسا لزخرفة جدران قصر الفاتيكان . وعلى حين كان أندريا سانسوفينو ينحت مقبرة أحد الكرادلة فى كنيسة سانتا ماريا دل پوپولو كان المصور پنتوريكيّو يزخرف أقبية قاعة المنشدين بها بمجموعة من التصاوير الجدارية . ولم يغب عن هذه الكوكبة إلا ليوناردو داڤنشى الذى آثر الهجرة من روما بعد توافد هذه الكثرة من الفنانين عليها ، كما فعل چوسكان دى پريه أحد المؤلفين الموسيقيين والمغنّين فى فرقة الإنشاد البابوية فتركها بعد ثمان سنوات راحلاً إلى فرنسا ليغدو رئيس جوقة إنشاد مليكها . على أن اقتحام الجيش الفرنسى لفلورنسا وطرده لآل مديتشى منها وتسليمه زمام الحكم إلى الراهب ساڤونارولا الذى طالما استمع ميكلانچلو إلى عظاته معجباً خلال الأعوام ٩٤ ـ ١٤٩٨ مالبث أن أدّى إلى هجرة عامة للفنانين فهُرع العديد منهم إلى بلاطات بعض الدوقيات الإيطالية ، غير أن إغراء البلاط البابوى قد تمكن من اجتذاب الكثرة من الفنانين . وهكذا انتقلت العاصمة الحضارية من فلورنسا إلى روما خلال عهد اثنين من بابوات عصر النهضة هما يوليوس الثانى وليو العاشر من آل مديتشى ، فظل الطابع الحضارى متصلاً إذ كان كل من ليوناردو داڤنشى وأندريا سانسوفينو وميكلانچلو والبابا ليو من أصل فلورنسى ، كما كان برامانتى ورافائيل قد استوعبا الطرز والقيم الفلورنسية بإقامتهما الطويلة فى رحابها . ولم يلبث هذا الانتقال الذى تصوره البعض محدود الأثر أن أتاح لهذه الطرز المحلية أن تأخذ طابعاً دولياً لما كان لروما من مكانة عالمية ، حتى أنه لم يكن من المتصوّر أن تقوم فى غير روما تلك المشروعات العملاقة كتشييد أضخم كنائس العالم ، وبناء ضريح البابا يوليوس الثانى ، وتصوير لوحات سقف مصلّى سيستينا وجدران قصر الفاتيكان . وفى حقيقة الأمر لم يكن ثمة مكان آخر ينفسح لمثل هذه المبانى الضخمة أو تلك المشروعات الجريئة ، فضلاً عن أن روما كانت موطن الكرادلة الذين أقاموا فى القصور الفاخرة ، وأحاطوا أنفسهم ببلاط كبلاط الأمراء الذى يعكس بصورة مصغّرة عظمة البلاط البابوى آنذاك .

ومع أن المدينة الخالدة كانت الوريث الفنى لكل العصور السابقة ، إلا أنها كانت تفتقر إلى الطراز الخاص بها المعبّر عن عصر النهضة . ذلك أنه لم يبرع من بين أبنائها فنانون ذوو عبقرية متميزة ، بل ظلت روما خلال القرن الخامس عشر تستقدم المهندسين والمثّالين والمصوّرين والموسيقيين من مختلف أنحاء أوربا ، ما يكادون يفرغون من أعمالهم حتى يسارعوا بالرحيل ، وإن كانت مشروعات بابوات القرن السادس عشر قد بلغت من الضخامة ما أتاح لهم استقطاب عمالقة الفن فى عصرهم واحتشاد روما على الدوام بهم ، فقد عقد هؤلاء البابوات العزم على إحياء سلطة العرش البابوى وعظمته وتخليد أنفسهم من خلال رعايتهم للفنون . فعلى حين ظل لورنزو ده مديتشى شخصية فلورنسية محلية فحسب غدا ابنه البابا ليو العاشر نجماً عالمياً عُرف عهده بأنه العهد الذهبى للفنون ، ولا غرو فقد كان هو مَنْ أثار اهتمام معاصريه بالآثار الكلاسيكية القديمة ، فبدأت حركة تنقيب جادة وضعت روما على الطريق السّوىّ لاكتشاف ذاتها وماضيها . فعندما كانت معاول المنقّبين تضرب باحثة فى جوف الأرض كانت هذه تنشقّ عن كنوز ثمينة مثل تماثيل أپوللو بلڤدير ، وڤينوس الڤاتيكان ومجموعة لاؤوكون النحتية ، الأمر الذى تمخّض عن دفقة جديدة كان لها أثرها فى ظهور منجزات ميكلانچلو وغيره من المثّالين ، كما هيأت الرسوم الجصيّة الجدارية [الفريسكات] فى قصر نيرون « دوموس أوريوس » وحمامات تيتوس أولى النماذج الهامة للتصوير الكلاسيكى القديم . وإذ كان التصوير بالتمپرا* فوق الجصّ الندىّ لم يتوقف قط ، فقط أضفت تلك الأجزاء المتبقية من التصاوير القديمة على تصوير الفريسك جاذبية جديدة خلال عصر النهضة . ومن يدرى فلعل ميكلانچلو لم يكن ليقتحم عالم التصوير الجدارى لو لم يجد فى هذه التصاوير القديمة ما يتحدى قدراته ويحفزه على ممارسة هذا اللون من الإبداع .

وكما تلقى يوليوس الثانى دروسه الأولى فى ميدان الدبلوماسية وشئون الحكم على يد عمّه البابا سيستو الرابع ، فقد ورث عنه لحسن الحظ ولعه الشديد بالفنون . وسيستو الرابع هو مشيّد المصلّى الذى أطلق عليه اسمه فيما بعد ، وهو منشئ فريق المنشدين البابوى الذى سمّى باسمه أيضاً . وقد انبرى يوليوس الثانى هو الآخر إلى تكوين مجموعة إنشاد لكنيسة القديس بطرس أطلق عليها اسمه أيضاً « كاپيلا چوليا » أو جوقة إنشاد يوليوس التى تضاهى شأنا الـ « سكولا كانتورام » القديمة أى مدرسة تعليم الغناء ، وكانت تعدّ المرتلين لجوقة إنشاد مصلّى سيستينا . وقد حظى الفريقان بتشجيع البابا الكامل ومازال كلاهما مؤسسة غنائية لها شأنها حتى اليوم . وإذا كان يوليوس الثانى عاهلاً مثقّفا لا يكفّ عن إنجاز المشروعات السّلمية الكبرى فقد كان يجيد استخدام السيف فى الحروب أيضاً ، وهو فوق هذا وذاك خير من يُحسن إدارة الدولة ، فكان واحداً من أقدر زعماء عصره وأكثرهم إدراكاً لقيمه واتجاهاته ، كما كان مشهده وهو ممتط جواده المضطرم فى عباب المعركة يبعث الرهبة فى نفوس أعدائه . وقد ارتأى بوصفه أحد عُمُد البابوية الحديثة إعداد مقرّ يوا كب عظمة الكنيسة ومجدها ، ومن ثم انطلق يجنّد الفنانين ويوجّههم بالحسم الذى يوجّه به الجيوش فى ميدان القتال ، وإذا رافائيل يصورّه فى نهاية عهده بعد أن استنفد قواه البركانية فى لوحة تعدّ من أبدع الصور الشخصية التى رسمها .

* Tempera صبغ مائى تمازجه مادة زلاليّة أو صمغيّة أو غرويّة مثل صفار البيض أو بياضه وصفاره معا ، يستخدم للتصوير [م .م .ث] .

وعندما اعتلى ليو العاشر كرسى البابوية سَرَى مثلٌ يقول : « إذا كانت ڤينوس قد ظفرت بعهدها كما ظفر مارس [إله الحرب] بعهده ، فقد أشرق اليوم عصر منيرڤا [أثينه إلهة الحكمة] » . وكانوا يرمزون بڤينوس ربة الحب إلى البابا ألكسندر السادس من آل بورچيا وبمارس إله الحرب إلى إلى يوليوس الثانى . وجاء ليو ابن لورنزو العظيم ليطبع البابوية بخاتم فلورنسا الرسمى باعتبارها « أثينا الحديثة » ، وكان قد عرف خلال طفولته ميكلانچلو وهو يتدرب على النحت فى قصر أسرته ، غير أنه كان أشدّ ميلاً إلى رافائيل الرقيق الطباع منه إلى ميكلانچلو المشبوب الوجدان المتمرّد أبداً . وقد صوّر رافائيل البابا ليو العاشر كذلك مع اثنين من الكرادلة فى صورة شخصية بالغة الروعة (لوحة ٢٥٩) ، كما رسمه ميكلانچلو فى صورة تخطيطية بالغة الصدق والتعبير .

وإلى روما وفد أيضاً لودڤيكو أريوستو أحد أصدقاء ليو أيام الدراسة ، وهو الذى كتب « رسائل هوراس الشعرية » التى تعدّ أفضل وأدق صورة لروما القديمة ، كما يعدّ ديوانه « أورلاندو مجنوناً » أحد الملاحم الشعرية العظمى فى الأدب الإيطالى . ومن المعروف أن إحدى مسرحيات أريوستو الشعرية كانت تُقدَّم أمام ليو العاشر بصحبة مغن منفرد وجوقة إنشاد تتخللها فواصل أوركسترالية تعزفها النايات والڤيولات والكورنيت والعود ومزمار القربة وأورغن صغير ذو غطاء مرمرى فريد شكّله خصيصاً من أجل ليو صانع أورغن من نابلى . وقد كتب هاينريش إيزاك مدرس الموسيقى لليو الموتيت ذا الأجزاء الستة الذى عُزف فى حفل تنصيبه . وأثبت ليو تلميذ إيزاك أنه أكثر رعاة الموسيقى تحرّراً خلال عصر النهضة حتى لقد تعذر على أمراء أوروبا الاحتفاظ بموسيقييهم بسبب ولع البابا بالموسيقى وهيامه بجمع أمهر عازفى الناى والڤيول والأورغن وأشهر المغنين حوله . وكانت موسيقى الحجرة تنبعث من القصر البابوى دون توقف ، كما كانت وجبات البابا تمضى على أنغام آلات النفخ الموسيقية ، وأخذ الأدباء يتهامسون ضائقين بولع ليو بالموسيقى وتشجيعه لها ووضعها على قدم المساواة مع الإبداعات الأدبية . وقد كان هذا طبيعياً من رجل أبدع هو نفسه مؤلفات موسيقية وكان عليماً بأسرار هذا الفن بما لم يسبقه إليه أحد من رعاة الموسيقى . وكانت رعايته للفنون على غرار رعاية أبيه لها نابعة من أنه هو نفسه كان فيلسوفاً وكاتباً وذوّاقة وجامعاً للتحف ، كما كان أحد زعماء المذهب الإنسانى الفلورنسى فإذا هو يُضفى على روما طابعاً فكرياً وحضارياً أعلى من شأن البابوية وجعل أيامه عهد ازدهار « للنزعة الإنسانية » . لقد كان فى واقع الأمر تجسيداً « للملك ـ الفيلسوف » الذى نادى به أفلاطون ، وكان مفهومه للبابوية أنها أداة ينبغى تسخيرها لنشر الحضارة فإذا الفنون التشكيلية والأدبية والموسيقية والمسرحية تنعم بالازدهار بفضل رعايته لها ، وحققت له فى هذا المضمار شهرة لم يظفر بمثلها فى أوجه نشاطه البابوى الأخرى ، ولم يحدث قط أن ظفرت القيم التى تمثّلها « الربّة أثينه » بمثل هذه الرعاية الفائقة ، حتى ليمكن الزعم أن عهده كان مهرجاناً فريداً للثقافة . وما أصدق بوركهارت عندما قال : « إن روما كانت تضم فى بلاط ليو العاشر الفريد مجتمعاً ثقافياً لم يقدّم التاريخ العالمى مثيلاً له » ، غير أن دمدمة مُنذرة بانشقاق دينى كانت تترصّد هذا الازدهار لتهبّ عليه عبر الألب من الشمال فى ذات الوقت الذى كانت الخزانة البابوية قد أشرفت فيه على الإفلاس .

ميكلانچلو مثّالاً

اتسم أسلوب ميكلانچلو فى النحت بالتركيز والتحديد والدقة والإحكام وتوضيح الإيماءات وتحميلها بالمعانى والدلالات ، ومن هنا كان أبعد ما يكون عن الإجمال والإبهام . وكانت سيطرته على الشكل والرؤية الواضحة بغير ضريب ، فهو لا يتلمّس طريقه فى محاولات تجريبية بل إنه يكشف عن مكنون نفسه مع اللمسات الأولى لفرشاته أو الضربات الأولى لإزميله حتى باتت تصاويره ومنحوتاته ذوات قدرة بالغة على النفاذ إلى أعماق المشاهدين لأنها مُشْبَعة « بالشّكل » . وأخذ يعبّر عن مكوّنات الجسد الباطنة وحركاته فى تفصيل يودّ معه المشاهد لو شاركه تجربته ، فضلاً عن أن لكل لفتة طرف أو إيماءة عضو سحراً دفيناً ، ولكل تبديل فى حركة بعض أعضاء البدن مهما بلغت بساطته أثر عميق فى المتلقّى حتى ليكاد الانطباع الطارئ يُنسيه أن يبحث عن البواعث التى دفعت الفنان إلى فرض هذا التبديل باعتباره تحويرا مقصودا .

وكانت المراحل التى مرّ بها ميكلانچلو إلى بلوغ غايته أشبه ما تكون بالسيل العارم المتساقط من علٍ ، معه الإخصاب حينا والدمار حيناً آخر ، ومن هنا كانت نظرة البعض إلى الجانب المُخصب فيه على حين كانت نظرة البعض الآخر إلى الجانب المدمّر . وكان ميكلانچلو منذ شبابه الباكر مكتمل الموهبة مرهوب الجانب ، وهذا لما كان عليه من إصرار على ما يهدف إليه من هدف واحد لا يَشْغَلُ باله بغيره ، إذ كان ينظر إلى العالم نظرة نحّات لا غير . كذلك كان عنيداً فى تطويع وسائله لتحقيق أقصى تأثير ممكن ، ومن ثم أثرى الفن بملامح جديدة لم تَدُرْ بخيال أحد من قبل ، وإن كان فى الوقت نفسه قد حرم البشرية من أن يتناول فى أعماله الفنية وقائع الحياة اليومية . فميكلانچلو هو أول من أدخل « اللاتناغم » فى عصر النهضة ممهّداً الطريق لطراز جديد هو الباروك[٩٩] عن طريق استخدامه المتعمّد للتباين[١٠٠] . فلم يكد « الشكل » يتبوّأ مكانه فى أوج عصر النهضة حتى جاء فى إثر هذا ما يتنكّر « للشكل » ، وإذا بوادر التغيّر تظهر فى كل مكان ؛ فعلى حين كان ميكلانچلو يحاول ابتعاث الحياة فى الشكل المجسّد ، كان كوريچيو يحاول بثّ الحياة فى الفراغ فأطلق فى سقفه المصوّر فى مدينة « پارما » سُحُباً مدويّة وشخوصاً محلّقة تُرهص باقتراب عصر الباروك الذى حفل « بحيوية الصورة » أكثر مما حفل « بالشكل » الخاضع للقواعد التى يفرضها الفراغ . ولقد سبقت ظهور طراز الباروك نزعة انتقالية هى « التكلّفية » [أو المانريزم][١٠١] التى كان ميكلانچلو وكوريچيو رائديها ، فإذا هما يدينان علناً جمود الأشكال ، غير أن هذه النزعة التكلّفية عجزت عن طرح أى مفهوم جوهرى ، واتسمت تجديداتها بطابع التحريف والتلاعب بقوانين الشكل المتعارف عليها ، وتجديد العلاقات الشّكلية ، تارة ـ على سبيل المثال ـ بالإطالة المغايرة للنسب الطبيعية ، وأخرى بتكوير ما هو غير مكوّر فى الواقع أو تسطيح ما هو غير مسطّح إلى آخره . . . وثالثة بتحوير حركة بعض الأعضاء تحويرا كأنما الفنان به يضيف إلى الجسد الإنسانى الطبيعى من عنده ما يؤكد مشاركته فى الخلق . كذلك لجأت إلى حيلة أخرى بتحريرها فن الرسم من الالتزام بمحاكاة الأشكال ، وبذا أضفت على الخط المجرّد مصيراً فنياً مستقلاً وأطلقت له الحرية الكاملة فى أن يحيا حراً بذاته ، يتفاعل وينمو ويتطور فى مسار

لا نهائى من التموّجات الرهيفة مستقلاً عن الموضوع المصوّر(١٠٢) . ولقد واكب نشاط ميكلانجلو المبكر مرحلة تم الكشف فيها عن نماذج ممتازة من التماثيل الكلاسيكية التى ما لبثت أن اتُّخذت معياراً للمقارنة والنقد عند تقييم التماثيل الحديثة . وعلى حين كان ميكلانجلو يؤمن شأن الفنانين اليونانيين والرومانيين بأن الإنسان هو سيد الخليقة كانت الطبيعة بالنسبة إليه شيئاً ثانوياً ، وهكذا دار فنه فى صدر حياته حول تأكيد مكانة الإنسان العليا ، فإذا عالمه يموج بكائنات شبيهة بالآلهة تتمتع بقوى جبارة وحيوية خلاّقة وثقة بنفسها بغير حدود . ومع أن تصاويره رجالاً ونساءً جاءت متكاملة إلا أنها بدت شبه متصارعة مع القدر الغاشم ، سلاحها تلك القوى المعنوية التى تُشيع أملاً بأن لها النصر فى النهاية . وإذ برع فى فن القدامى كما برع فى فن عصره وتجلّت براعته فى كل من القدرة التقنية والقوة التعبيرية نظر إليه معاصروه بتقدير وإجلال كبيرين ، فوصفه الفنان والمؤرخ الشهير ڤاسارى بأنه « الرجلُ الذى احتوت كفّه كل العصور وتفوّق على سواه من الفنانين فإذا هم يتوارون أمامه ، فقد بلغ الذروة ليس فى فن واحد فحسب بل فى النحت والتصوير والعمارة والشعر معاً » . ولقد ظل هذا الحكم صادقاً طوال عصور التاريخ دون أن يعتريه تغيير أو تبديل .

وعندما كان ميكلانچلو فى السادسة عشر من عمره أبدع عام ١٤٩١ لوحة « عذراء الدَّرج » (لوحة ٢٨٨) من النقش البارز على الرخام ، وأتبعها فى العام التالى بلوحة أخرى من النقش البارز أيضاً على الرخام خالها ڤاسارى تصوّر « المعركة بين هرقل والقنطورى » ، على حين يصفها كونديڤى بأنها تمثل اغتصاب القنطور نيسوس لديانيرا زوجة هرقل فضلاً عن تصويرها لمعركة القنطورى (لوحة ٢٨٩) . والشائع أن مَنْ أوحى له بفكرة هذه اللوحة هو پوليتزيانو مربّى لورنزو ، إلا أنها جاءت غير واضحة المعالم حتى لا يكاد المرء يتبين فيها الأشكال التى تمثل القنطورى من تلك التى تمثل البشر ولا أشكال الذكور من الإناث . وعلى حين أصر ڤُلْفلنْ على أن اللوحة لا تضم أشكالاً للإناث ذهب سيموندز إلى أن الشكل الذى يتوسطها لأنثى ، بينما رجّح ناپ أنه لهرقل أو لثيسيوس . وقيل أيضاً إن ميكلانچلو كان شديد التعلق بهذه اللوحة حتى إنه احتفظ بها طوال حياته إلى أن انتهت إلى أسرته ضمن ميراثه .

وتجذبنا بين أعمال ميكلانچلو أثناء شبابه تلك التى تعبّر عن شخصيته أكمل تعبير ، وأعنى بها الفتيان العراة التى استهلّها بتمثال لهرقل لا أثر له الآن ، أتبعه بنحت تمثال باكخوس الثّمل (لوحة ٢٨١) الموجود بمتحف البارچيللو بفلورنسا فى الوقت نفسه الذى أنجز فيه تمثال « العذراء الأسيانة » ، ثم أعقبه عام ١٥٠١ بتمثاله الذى طغى بشهرته على كافة أعماله ، وهو تمثال داوود بفلورنسا (لوحة ٢٨٣) . ونلحظ فى تمثاليه باكخوس وداوود ما انتهت إليه « الطبيعة الفلورنسية » من تعبير خلال القرن الخامس عشر ، فهما ينتهجان النهج نفسه الذى استنّه دوناتللو حين مثّل باكخوس ثملاً مترنّحاً ، إذ سجّل ميكلانچلو اللحظة التى كاد معها باكخوس أن يفقد توازنه متطلعاً بلا مبالاة إلى الكأس المرفوعة ومتكئاً على « پان »(١٠٣) الذى مثّله فتى بضّاً يكاد يكون أنثوى النعومة ، كما يتميز كل من الموضوع المعالَج وأسلوب التنفيذ بخصائص أسلوب القرن الخامس عشر ، فليس ثمة فى تمثال باكخوس ما يثير الانتباه .

وقد عكف ميكلانچلو على نحت تمثال العذراء الأسيانة « پييتا »(١٠٤) استجابة لرجاء الكاردينال ده ڤيلييه المبعوث الفرنسى لدى الكرسى البابوى . ويعدّ هذا التمثال (لوحات ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢) أول عمل مبهر يمكن أن نستشفّ منه نوايا ميكلانچلو ، غير أنه للأسف معروض الآن فى مصلّى يمين الداخل إلى كنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان بطريقة لا تستلفت النظر يتعذر معها إدراك رقة أسلوب المعالجة أو سحر الحركة التى يزخر بها ، فإذا هو تائه وسط المصلّى الفسيح وقد انتصب مرتفعاً عن مستوى النظر وبعيداً عن زاوية الرؤية الصحيحة . وكان هذا التمثال أول عمل نحتى من الرخام لميكلانچلو يجمع بين شخصيتين بالحجم الطبيعى فى مجموعة واحدة . وما من شك فى أن الوضعة التى يفترش فيها المسيح حجْر أمه هى من الصعوبة بمكان نحتاً ، ومع هذا فقد وفّق ميكلانچلو إلى ضم جسد العذراء إلى جسد المسيح فى تآلف وانسجام رقيقين لم تشوّهه نتوءات أو زوايا حادة ، فعلى حين تحتضن مريم الجسد الخامد المتهاوى دون أن تبدو مرهقة به ، تنفسح عيوننا لتحتوى جسد المسيح الميت الذى شكّله الفنان على غرار آلهة الإغريق . ونتبين خطوطه كاملة من كافة زوايا الرؤية ، فالكتف مدفوع إلى أعلى ، والرأس المتدلّى إلى أسفل يجعل من الجسد عنصراً فريداً فى إثارته للشفقة دون أن تبدو عليه مظاهر الألم ، وإطراقة مريم تدعو إلى الإعجاب ، والوجه المحزون يعتصره الأسى ، ذلك أن أم الربّ ـ فى تقدير ميكلانچلو ـ لا تبكى شأن أمهات الأرض ، بل تنحنى رأسها فى سكون دون أن تكشف ملامحها عن أى انفعال ، وتترك يدها اليسرى تتدلى مثقلة بالألم الصامت ، وتحتفظ رغم شجنها بالوضعة الكلاسيكية حتى تبدو بحق الأم راعية الأحزان الجليلة التى لا تهوّن من شأنها دموع أو أنّات .

ويدلّ التمثال على مقدار ما بلغه الذوق الفني من حساسية خلال القرن الخامس عشر ، ولا نزاع فى خضوعه من وجهة النظر « الشكلية » للأسلوب الفلورنسى خلال القرن الخامس عشر . ومع أن رأس العذراء جاء نسيج وحده إلا أن وجهها النحيل الرقيق كان طرازاً مألوفاً فى الفن الفلورنسى المبكر . وما إن تنقضى بضع سنين حتى يجعل ميكلانچلو الوجوه أعرض وأوْفى كمالا ، بل نراه يكتشف أن ترابط جسدى المسيح والعذراء فى هذا التكوين مفرط الرشاقة شديد البساطة بالغ التفكّك ، فإذا هو يعترف بأنه كان ينبغى أن يكون الجسد المسجّى أشد قوة وأصحّ اكتمالاً وأكثر تخفّفاً من الخطوط المحوّطة ، كما كان ينبغى ربط العذراء بالمسيح فى كتلة أشد تماسكاً وإحكاماً . ولقد أثرى ميكلانچلو أردية التمثال بفيض من نتوءات المكاسر المضيئة و« دَخْلاتها » الغائرة المظلّلة التى أغرم بها نحاتو القرن السادس عشر ، كما أغرق الرخام المصقول ببريق الأضواء المنعكسة دون أن يجمّله بأى تذهيب . وكان التكوين الهرمى للتمثال نمطاً سبق أن استخدمه ليوناردو داڤنشى فى رسمه المعروف « العذراء والطفل » مع القديسة حنة (لوحة ٢٥٢) ، غير أن المقارنة تكشف عن إدخال ميكلانچلو بعض التعديلات على هذا النمط حين جعل من ثنايا رداء العذراء المتعددة قاعدة للهرم ومن رأس العذراء قمة له ، واستباح لنفسه تشكيل جسدى العذراء والمسيح بالنسب التى تؤجّج من تأثيرهما التعبيرى ، فصاغ جسد المسيح أصغر قليلاً من جسد العذراء ليحقق التوازن فى تكوينه الذى شكّله مستقلاً عن الكوى والخلفيات المعمارية ، ونقش عليه توقيعه وهو ما لم يفعله فى أى عمل آخر .



لوحة ٢٨٨: ميكلانجلو. عذراء الدَّرج. دار بوناروتى بفلورنسا



لوحة ٢٨٩: ميكلانچلو. معركة القنطورى. دار بوناروتى بفلورنسا



لوحة ٢٩٠ : ميكلانچلو. العذراء الأسيانة «پييتا». كنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان



لوحة ٢٩١ : تفصيل من لوحة ٢٩٠



لوحة ۲۹۲ : تفصيل من لوحة ۲۹۰

وبعدما طرد أهل فلورنسا أسرة مديتشى بعد دخول الجيش الفرنسى بقيادة شارل الثامن ، أسسوا الجمهورية عام ١٤٩٤ بزعامة الراهب ساڤونارولا ، ومضوا يجسّدون وثبتهم فى أعمال فنية ذات صبغة وطنية بطولية شارك فيها ميكلانچلو بنحت تمثال عملاق لداوود قاتل الطاغية جالوت ، وكان ذلك عام ١٥٠١ بعد سبعين عاماً من نحت دوناتللو تمثاله لداوود (لوحة ١٤٥) . وقد جاء تمثال داوود لميكلانچلو هرقلى الطابع هائل الضخامة ، إذ يبلغ ارتفاعه حوالى ستة أمتار ، ويصوّر داوود عملاقاً جسوراً عارياً يترصّد وصول جالوت عدو شعبه ، وقد نحته الفنان فى كتلة واحدة ضخمة من الرخام كان قد سوّاها نحّات سابق ثم هجرها . ولما كان من المنطقى أن نتصور داوود فتى رشيقاً مزهوا بقوته فإننا نراه فى تمثال دوناتللو فتى مفتول العضلات ، بينما نراه فى تمثال ميكلانچلو صورة لمفهومه عن الجمال المثالى للشباب ، فهو فتى ربعة لا هو بالرجل المكتمل ولا هو بالصبى اليافع بل هو فى سن المراهقة التى يأخذ الجسم فيها بالنمو المضطرد ، كفاّه وقدماه فى ضخامة لا تتناسب مع حجم الذراعين والساقين والفخدين . ولابد أن يكون هذا التمثال قد أشبع إحساس ميكلانچلو بالواقعية ، فلقد كان واعياً بأثر تضخيم هذا النموذج إلى هذا الحد غير المألوف ، ومع ذلك لم يحاول تغيير إيقاعات زوايا وضعة داوود أو الفراغ المثلث بين الساقين ، فضلا عن أنه لم يتراجع عن هدفه أمام الإغراء الذى لاشك قد راوده لتجميل خطوط التمثال ، كما فات الفنان أن يُختّنَ تمثال داوود ملك اليهود كما تقضى الشريعة الموسوية .

ولو أننا وقفنا عند حد تأمل جسد داوود وحده لخيّل إلينا بتوتره وحيويته أنه ينتمى بالفعل إلى العهد الكلاسيكى وإلى الطابع الهيلنستى [المتأغرق][١٠٥] على وجه التحديد أكثر مما يحمل طابع القرن السادس عشر . غير أن نظرة إلى رأس التمثال وما ينطوى عليه من ازدراء للمتع الدنيويه تجعلنا نحسّ بأن ثمة قوة روحية تكمن فيه لم يهتد إلى كنهها الإغريق الأقدمون . والحق إن هذا التمثال ليكشف عن التحول الهائل الذى أدخله هذا الفنان على أسلوب التعبير عن الروح الإنسانية الشامخة من خلال الفن ، فإذا تفاصيله تحرّك الدهشة كما تثير المرونة التى تسرى فى كافة أجزائه الإعجاب المتصل ، وإن كان ڤلفلن لا يرى إنه يمثل فتى وسيما ، وأنه إذا كان قد غدا أكثر تماثيل فلورنسا شعبية فذلك لأن الرشاقة التوسكانية المأثورة عن الفلورنسيين قد ولّدت عندهم – على عكس أهل روما الوقورين – إحساساً رهيفاً بالقيمة التعبيرية لغير الجميل ، وهو إحساس لم يتبدد أو ينحسر خلال القرن الخامس عشر بأكمله . وما كاد ميكلانچلو يفرغ من هذا التمثال حتى نشبت فى فلورنسا مشكلة اختيار موضع التمثال فعُهد بهذه المهمة إلى لجنة من الفنانين ما يزال تقريرها موجوداً بين الوثائق المحفوظة ، وقد أجمع أعضاؤها على إقامته أمام الجدار الملاصق لمدخل قصر السياده [پالاتزو دللاسنيوريا] بحجة أن التطلع إليه من الأمام فحسب دون الجوانب الاخرى قد يحجب ما عسى أن يكون فيه من معايب[١٠٦] .

ويعود ميكلانچلو إلى موضوع العذراء والطفل فى لوحة النقش البارز المستديرة الموجودة بمتحف بارچيللو والمعروفة باسم عذراء پيتى [نسبة إلى بارتولوميو پيتى الذى عهد إلى الفنان بإعدادها] (لوحة ٢٩٣) حيث الطفل الوديع الذى يغالبه النعاس ينحنى على صدر أمه التى يبرز رأسها من أعلى سطح النقش البارز ، ولها نظرة مفعمة بالأمل تتغشّاها علامات النبوّة . ولهذا النقش أهمية خاصة لأنه يقدّم لنا مثلاً أعلى جديداً لجمال الأنوثة : الجسد المكتمل والعيون الواسعة والذقن الحادة المدبّبة ، مما يباعد بينه وبين الرشاقة الفلورنسية القديمة . ويصاحب هذا التغيير تنسيق جديد للرداء الذى ينحسر عن العنق ليكشف تفاصيله ، كما يُعرب ميكلانچلو عن قوة هذا التشكيل باستخدامه المتحرّر المبكّر للفراغ حيث يتجاوز رأس العذراء حافة النقش المستديرة ، وبإحلاله الجزء الذى يجتذب النظر عن بُعد مكان التلاعب بالنور والظل[٧٢] بين النتوءات والتموّجات ، وذلك حين جعل الرأس فى وضعته الرأسية محطّ النظر . ويستنتج چوستى من الطابع الأليف لهذا النقش الدائرى بأنه أُعدّ لعرضه فى أحد المنازل وليس فى إحدى الكنائس أو فوق أحد الأضرحة . وقد تصوّر البعض حيناً من الزمن أنه نقش لم يكتمل ، وهو مالا يبدو كذلك فى عيون معاصرينا فى هذه الأيام .

وأنجز ميكلانچلو تمثال موسى وهو لا يتخيّله –وفقاً للتوراة– رمزاً لإرادة أقوام اليهود فحسب بل صورة مثالية للبابا يوليوس « الرهيب » الذى كان بالمثل مشرّعا للقوانين شأن موسى العبرى . ويبدو موسى فى هذا التمثال (لوحة ٢٩٤) وكأنه تجسيد لقوى الطبيعة أو بركان بشرى يتهدّد العصاة . ففى سكونه نذير عاصفة غاضبة ، وتكاد قسمات وجهه تنطق بالوصايا العشر ، وتحكى قصة صعوده جبل الطور فى سيناء وحديثه مع ربّه ، ونكاد نحس أنه قد اتخذ جلسته فى هذا التمثال ليحاسب البشرية من فوق منصّة القضاء . ويُرْوى أن المثّال الفرنسى أوجست رودان حين أراد منذ عهد قريب التدليل على تماسك بنية هذا التمثال قال : « إنه يمكن دحرجته من فوق قمة جبل دون أن تُصاب تلك القسمات بأذى » . ويكشف هذا التماسك عن قدرة ميكلانچلو على تطويع الرخام إلى الحد الذى يحتشد معه بالقوى التعبيرية والجيشان المستكن فى ثنايا الأطواء والمكاسر وعضلات الذراعين المفتولة والعقلانية المسيطرة على ملامح الوجه والمزاج النارى اللاهب . ولا يفوتنا فى هذا الصدد أن نذكر ما تردّ٨٦٢ن م ولنلاكيم ىرصابعم قنسأ ىلء دأنه عد أن فرغمن نحت تمثال موسى تطلّع إليه معجباً ولم يملك إلا أن صاح : « والآن ، فلتنهض . . . ولتنطق » . وإذا كان التمثال يتضمن بعض التأثيرات التى استقاها ميكلانچلو من سلفه المباشر دوناتللو فى تمثاله للقديس يوحنا المعمدان (لوحة ١٤٢) ، كتفاصيل ألواح الشرائع واللحية المسترسلة المواكبة للتقاليد الإيقونوغرافية المألوفة والقرنيْن الرامزين لأشعة الضوء ، فقد جاء تمثال موسى مقيّد الحركة إذ آثر ميكلانچلو أن يجسّد فى هذا التمثال اللحظة التى يوشك فيها موسى أن يفقد صبره وينهض ليصبّ جام غضبه على بنى إسرائيل . وقد يكون من المفيد أن نقارن تمثال موسى بتماثيل الشخوص الجالسة المبكرة التى أعدّها دوناتللو ومعاصروه لكاتدرائية فلورنسا والتى يظهر فيها حرص دوناتللو على إضفاء وهج الحياة على تمثال الشخص الجالس واختلاف مفهومه عن « الحركة » مع مفهوم ميكلانچلو . وما من شك فى أن ثمة وشائج قربى بين تمثال موسى وأشكال الأنبياء المصوَّرين على سقف مصلّى سيستينا ما تلبث أن تقفز إلى الأذهان ، غير أن الفنان المصوّر ما يكاد ينتقل من عالم التصوير إلى عالم النحت حتى يسعى جاهداً إلى تحقيق أقصى حد ممكن من تمثيل الكتلة المتماسكة على العكس من أسلوبه فى التصوير .



لوحة ٢٩٣ : ميكلانچلو. العذراء والطفل «عذراء پيتى». متحف البارچيللو



لوحة ٢٩٤ : ميكلانچلو. تمثال موسى. كنيسة القديس بطرس فى ڤينكولى. روما



لوحة ٢٩٥ : ميكلانجلو. تمثال راحيل وليا. كنيسة القديس بطرس فى ڤينكولى

ومع أن ميكلانجلو قد كفّ عن الإفراط فى تشكيل الطّيات والمكاسر ، وانصرف عن النحت الغائر من أجل إبراز شكل الأجسام ، وكذا عن الصقل اللامع الهادف إلى خلق أضواء معكوسة شديدة التأثير كما هو الحال فى تمثال العذراء الأسيانة ، إلا أن تمثاله لموسى جاء مع ذلك يحمل سمات واضحة من أسلوبه المبكر . على أنه ينبغى أن نشير أيضاً إلى أن تمثال موسى وهو فى موقعه الحالى بكنيسة القديس بطرس فى ڤينكولى بروما لا يتجلى فيه الإيحاء الذى انطوى عليه هذا التمثال لا سيما إذا نظرنا إليه من زاوية مائلة ، فقد اندسّ هذا التمثال العملاق داخل كوّة شديدة الضيق لا يخفّف من وحشة تأثيرها إلا رقّة تمثالىْ راحيل وليا المحيطين به (لوحة ٢٩٥) . وتأتى المفارقة من أن ميكلانجلو نفسه هو الذى اختار هذا الموقع حين ضاقت أمامه السُبل وتضاءل مشروع ضريح البابا يوليوس القائم بذاته بعد أربعين عاماً من بدء العمل فيه إلى مجرد ضريح جدارى ذى نسب بالغة التواضع ، فى الوقت الذى كان أسلوب ميكلانجلو قد اعتراه تغيّر شامل . ولعل أنسب موقع لمشاهدة التمثال هو التطلع إليه من جانبه الأيسر حيث تتجلى من النظرة الأولى الأهمية الكبرى للساق المسحوبة للخلف التى هى بلا شك مفتاح الحركة كلها ، كما تتكشّف المحاور الرئيسية للتمثال لأول وهلة وفى وضوح تام من الزاوية التى تكوّنها الذراع والساق مُضفيةً على الجانب الأيسر حركة متدرجة ، ومن الخط العمودى الطاغى على التكوين كله الذى تشكّله الرأس وهى تلتفت إلى الوراء التفاتة مفاجئة ، على حين لا ينطوى الجانب الأيمن على أية أهمية تشكيلية ، كما لا تُعرب الذراع الممسكة يدها باللحية عن تأثير ذى بال .

وقد ظن فنانو عصر النهضة خلال فترة التطور التى أعقبت جوتو ومازاتشيو وبلغت ذروتها على يدى رافائيل أنهم توصلوا إلى القواعد الجمالية النهائية المحدّدة للشكل وما ينبغى أن ينطوى عليه من توافق ، وإذا ميكلانجلو بما يموج فى وجدانه من قلق وما يعتمل فى داخله

من صراع يضرب عرض الحائط بهذه القواعد فى مستهل القرن السادس عشر ، وكان إيمانه التقليدى « بالشكل » قد وثّق روابطه بالنحت أكثر من التصوير رغم بلوغه ذروة عبقرية الإبداع فى المجالين معاً ، وشدّه هذا الإيمان التقليدى بالشكل إلى الجسد الإنسانى فى الوقت الذى استهان فيه بمشاهد الطبيعة . غير أنه لم يكن راضياً كل الرضا عن التقديس الممنوح « للشكل » وحده فى عصره فأطلق فى مقابل الشكل « نقيضه » وهو الطاقة الكامنة فيه التى تصبو إلى التحرّر من سجن الشكل لكنها لا تمتلك إلا التمرّد وتمزيق بعض القيود التى لا تتيح لها إلا أن تشرئب برأسها فحسب بينما يظل الجسد كله حبيساً .

الأرقاء أو الأسرى المغلولون

وقد تجلّى كفاح ميكلانچلو ضد قواعد « الشكل » المألوفة خلال عصره فى افتتانه بموضوع الأرقاء والأسرى المغلولين الذى يعدّ صياغة جديدة لموضوع متأغرق قديم هو المجموعة النحتية التى تصور صراع لاؤوكون كاهن أبوللو الطروادى ضد الأفاعى الضارية التى أطلقتها الآلهة المناصرة للآخيين ففتكت به هو وبنيه (لوحة ٢٩٦) . فإذا نحن نشهد فى تماثيل الأسرى التوكيد على إبراز العضلات المتوتّرة بصفتها باعثة الحركة المهدّدة بتفجير أغلال الشكل ، والمعبّرة عن تبرّم الأرقاء الساخطين بأغلالهم التى تصفّد أطرافهم بينما يتجلّى الانفعال محتدماً فى أجسادهم وهى تتصارع لتحرّر نفسها من قالب الصخر الذى يحاصرها ويطوّق حركتها . على هذا النحو جاءت أشكال ميكلانچلو مشدودة متوترة داخل الإطار الضيق الذى يحتويها ، تحمل تعبيراً دراميأ عن الصراع الداخلى فى وجدان الفنان ، ذلك الصراع الذى أجّجه ارتباطه الدفين بالعقيدة المسيحية مع ضيقه بالقيود التى تفرضها . وقد كان يحاول وهو الذى عاصر حركة الإصلاح الدينى تحطيم هذه القيود إذ كان ثمة عالم جديد يتفجّر فى كيانه فأخذ يجرّب قدراته بمحاولة إزاحة الأسوار المحيطة به . وهكذا أخذت روح عصر النهضة تتوثّب من خلال جسارة ميكلانچلو لتبلغ الذروة بقواها الخلاقة ، فبدا الشكل وكأنه يصارع ضد ضغط خانق فى تماثيله التى تتجلى قوتها المعبّرة فى عدم اكتمالها (لوحات ٢٩٧ , ٢٩٨ , ٢٩٩) . ويقترب من الاكتمال أحد تمثالى العبدين المغلوليْن بمتحف اللوڤر وهو الذى سُمّى « بالعبد المغلول » (لوحة ٣٠٠) الذى يضم إحدى فخذيه على الأخرى ويتمطّى متثائباً وهو يستيقظ من سباته قبل أن يرتد إليه وعيه الكامل . وينبعث الانطباع بتمرّده ومحاولته تحرير نفسه من خشونة الصخرة المحيطة به ، والتى لاشك أن ميكلانچلو حرص على نحتها بمثل هذه الخشونة لتؤجّج هذا الانطباع ، وإن كانت النظرة المتأنية تكشف عن فتى نائم يقضّ مضجعه حلم مرعب أكثر مما يمثّل أسيراً يحتضر كما يحلو لبعض مؤرخى الفن تسميته . فبينما نجد القيود مجرد شرائط رقيقة تعجز عن أن تكون قيداً ، تتجلّى الروح الحبيسة التى تعذّبها ذكرى أصولها الإلهية كأنما وجدت راحتها فى النوم بعد عذاب نفسى منهك ، فالفتى يتمطّى وما تزال رأسه ملقاة باسترخاء إلى الوراء ويده تجرى بطريقة آلية على صدره .

ويصور التمثال الآخر المعروف بإسم « العبد المتمرّد » (لوحة ٣٠١) عنف صراع كائن مفتول العضلات كُتب عليه أن يضيع كفاحه هباء ، وهو الانطباع الذى يتبدّى فى ذروته حين نتأمل التمثال من جانبه . وفى كلا التمثالين السابقين نشهد نفس الصراع اليائس مع القدر . إنها مأساة الإنسان الذى يحدّ الزمن من إمكاناته ويُعْييه إدراك سرّ الوجود ويتطلع رغم يقينه بفنائه إلى الخلود ، ولا تعوقه قيود الجسد عن أن يحلم بحرية بلا حدود .

ولا شك فى أن أشكال أرقّاء ميكلانچلو ذات وشائج قربى مع نقوش أقواس النصر والأضرحة والتوابيت الرومانية ، فإن نماذج الأرقّاء المغلولين يمكن اقتفاء أثرها فى المنحوتات المتأغرقة ، والشبه بين هذا العبد المغلول وذاك المتمرّد وبين الإبن الأصغر فى مجموعة الكاهن لاؤوكون النحتية فى غير حاجة إلى تعليق . وما أصدق ما سجّله ميكلانچلو فى إحدى قصائده المهداة إلى صديقته وهاديته ڤيتوريا كولونا عن فن النحت حين قال لها « ليس فن النحت يا سيدتى هو تشكيل قطعه صخر صلبة ، لكنه تحرير للشكل من سجن الصخر بإزالة الزوائد عن الصورة المتخيّلة فى الذهن للشكل الكامن فى الصخرة » . وهكذا كان التمثال بالنسبة لميكلانچلو شكلاً كامناً فى كتلة رخام ، ينتظر يد أستاذ النحت البارع كى يولد على يديه ، وكأنه يعبّر من خلال تماثيله عن فكرة أفلاطون بأن نفس الإنسان ما تزال سجينة فى جسده حتى ترقى إلى الكمال بواسطة قوة خلاّقة تفوقها سمواً ورفعة .

مصلّى آل مديتشى

وعندما تولّى الكاردينال چوليو ده مديتشى فى عام ١٥٢٣ عرش البابوية تحت اسم كلمنت السابع ، كان يدور بخلده تشييد مجموعة من الأضرحة تخلّد ذكرى أسرته فى قاعة جديدة للمقدّسات بكنيسة سان لورنزو . ومنذ عام ١٥٢٠ شرع ميكلانچلو يعدّ تصميماته لإنهاء هذا المصلّى ، وانتهى من وضع تصميم قبة المصلّى عام ١٥٢٤ ، ثم ما لبث أن تقدّم بتصميم أوّلى للضريح داخل المصلّى مشكّلاً كتلة قائمة بذاتها تضم أربعة قبور للورنزو العظيم ولأخيه چوليانو الأكبر والد البابا كلمنت السابع ولإثنين من أمراء الأسرة . وما لبث هذا التصميم أن لحقه التعديل فناله الإيجاز ليغدو ضريحاً جدارياً على أن يضم كل جدار تابوتين . وتتجلى من جديد فى تماثيل هذا الضريح روعة النحت التى تجلّت من قبل فى تمثال موسى ، حيث تتكون كل مجموعة من مجموعتى النحت الشهيرتين من شخصيةجالسة فى شكّة الحرب المدرّعة داخل كوة مع شخصية رمزية راقدة على كل جانب من جانبى التابوت الشديدى الانحدار . وتمثل الشخصيتان الرمزيتان الليل والنهار ثم الشروق والغروب بدلاً من المنحوتات التى جرت العادة على أن ترمز لشتّى « الفضائل » والتى كانت تصاحب الموتى عادة فوق قبورهم كأنها تحرسهم (لوحات ٣٠٢ , ٣٠٣) . ويعتمر لورنزودى مديتشى دوق أوربينو بخوذة مجسّداً رجل الفكر (لوحة ٣٠٤) ، على حين يحمل چوليانو دى مديتشى دوق نيمور عصا القيادة مجسّداً رجل المآثر البطولية (لوحة ٣٠٥)* ، وهكذا يمثل أحدهما حياة التأمل والآخر حياة الحركة المفعمة بالنشاط . وإذ لم يُضْف ميكلانچلو على شخصيّتى لورنزو وچوليانو الجالستين أية ملامح ذاتية أصيب أهل فلورنسا بالذهول والدهشة إزاء هذا المفهوم المثالى ، فما كان منه إلا أن طمأنهم فى سخرية وثقة بالنفس قائلاً : « بأن أحداً بعد ألف عام لن يذكر ما كان عليه شكل الأميرين » ، وهو ما ثبت صدقه بالفعل .

* انظر اللوحتين ٣٠٤ , ٣٠٥ فى صفحة ٢٨٦ .



لوحة ٢٩٦ : مجموعة لاؤوكون النحتية. الڤاتيكان



لوحة ٢٩٧ : ميكلانجلو. العملاق الملتحى ١٥٣٠ - ١٥٣٣. متحف الأكاديمية بفلورنسا



لوحة ٢٩٨ : ميكلانچلو. أسير حدائق بوبولى المدعو «أطلس». متحف الأكاديمية بفلورنسا



لوحة ٢٩٩ : ميكلانچلو. القديس متّى ١٥٠٥ - ١٥٠٦. متحف الأكاديمية بفلورنسا



لوحة ٣٠١ : ميكلانجلو. العبد المتمرّد. متحف اللوفر



لوحة ٣٠٠ : ميكلانجلو. الأسير المحتضر. متحف اللوفر

ولاريب أن المصلّى الذى يضمّ ضريح آل مديتشى هو أحد الإنجازات النادرة فى تاريخ الفن ، ذلك أن عمارته ومنحوتاته قد صُمّما معاً ليكون كل منهما متمّماً للآخر ، فى حين لم تكن هذه الرؤية الفنية مرعية خلال القرن الخامس عشر السابق حيث استقل كل من فن العمارة والنحت عن الآخر . لذا فقد كانت فرصة ذهبية من الناحية الفنية حين استقر الرأى فى نهاية الأمر على تشييد مصلّى يحتوى على الضريح ، الأمر الذى أتاح لميكلانچلو مساحة لم تسمح له بأن يكون أكثر تحرّراً فى ترتيب منحوتاته وتنسيقها فحسب بل هيّأت له بالمثل السيطرة التامة على عنصر الإضاءة الذى ظفر بعنايته من مبدء الأمر باعتباره عاملاً جوهرياً يؤدى دور أساسياً فى تكوينه الفنى فأعدّ وَجْهَى تمثالى « الليل » و« الغروب » ليستقرا دوماً فى الظل ، وهو أمر لم يسبقه إليه أحد ما .

وللوهلة الأولى نلحظ فى تنسيق هذه المنحوتات غرابة لافته للانتباه ، فالضريح ليس مجرد تابوت مستقل بما يعلوه من شخوص منحوته أمام الحائط ، بل إن الحائط نفسه يحوى فى كوّة بجْوفه تمثالاً للبطل المتوفى فى وضعة جالسة تضم إلى التابوت شمل الضريح بعنصريه اللذين يحتل كل منهما حيزاً مختلفاً ويشكّلان معاً وحدة فنية رائعة ، توسّل إليها الفنان بالهبوط بالبطل الجالس حتى بدت ساقاه فى مستوى وجهى الشخصيتين الراقدتين . وثمة علاقة تسترعى الانتباه بين الشخصيتيْن الراقدتيْن وبين القاعدة التى يستقرّان عليها إذ أن غطائى التابوت قد بلغا من الضيق وشدّة الانحدار ما يخيّل لنا معه أن التمثالين على وشك الانزلاق صوب الأرض . ويذهب بعض مؤرخى الفن إلى أن النية كانت معقودة على استكمال الطرفين السّفليَيْن لغطائى التابوت بحليات حلزونية مقلوبة رأساً على عقب ، ولو صحّ هذا الافتراض لأصاب الإجحاف الشخصيتيْن الراقدتيْن فى مثل هذه الحالة ، إذ ستفقدان بلا ريب ما تتمتعان به من حيوية ومرونة .

ولا يقتصر خروج ميكلانچلو عما هو مألوف على القسم الأدنى من الضريحيْن ، فقد ضمّن القسم الأعلى بالمثل تباينا قد لا يتجلّى من النظرة الأولى ، حين أباح للشخوص الراقدة تجاوز الكورنيش الخفيض فَعَلَتْ عن مستواه فى جرأة غير مسبوقة ، ومن ثم باتت المنحوتات هى المسيطرة على المعمار الذى كان ينبغى أن تُعقد له السيطرة . وإن خفّفت الشخصية الثالثة الجالسة بعض هذا الأثر وحلّت عقدة السياق بما هيّأته هى والكوّة التى تضمّها من تناسق وتناغم ممّا يتضح معه أن التكوين المثلث الشكل للشخوص لم يكن وحده الهدف المقصود ، فثمة أيضا تطوير فى العلاقة بين الشخوص والعمارة إذ تنطوى هذه الكوى على تباين نحسّ معه أن الشخصية المتربّعة فى قمة المثلث تكاد تكون مضغوطة داخل كوّتها ، غير أن انفساح المجال المحيط بها على كلا الجانبين يبدّد هذا الضيق ويخفّف من أثره ، فبينما تحيط الكوّتان إحاطة تامة بشخصيتى القائدين المتوفييْن دون أن تخلّف أى فراغ غير ضرورى يُضعف من أثر التكوين الفنى ، بلغت الكوّتان من الضحالة ما جعل التمثالين يبرزان خارجهما فى جرأة متناهية . ويتساءل ڤُلفلن دون أن يهتدى إلى إجابة شافية لماذا أغفل ميكلانچلو وضع « جبين مثلث » فوق الكوّة الوسطى التى تعلو شخصية المتوفى ، على حين وضعه فوق كل من الكوّتين الجانبيتيْن الخاليتيْن ؟ والراجح أن الهدف الأساس من تشييد المبنى كان تهيئة مكان تتجلّى فيه الشخوص المنحوتة أمام عناصر معمارية بسيطة وتابعة كان من الممكن أن تفقد رهافتها إذا ما أضيف جبينٌ مثلث يُثقل قمة الكوّة التى تحتوى التمثال . ولعل هذا أيضا يشفع لميكلانچلو تصميمه لأغطية التوابيت ضيّقة قصيرة منحدرة ، لأنه بلا ريب قد قصد إلى أن تبدو الشخوص الراقدة فوقها شخوصاً صرحية ضخمة بحق ، فليس ثمة قاعة فى العالم كله تكاد المنحوتات تنطق فيها بمثل هذه القوة والتناغم ، بعد أن خضع التصميم المعمارى كله بكسواته الجدارية النحيلة وبالاستخدام المتحقّق للبُعد الثالث لسطوة التماثيل التى حرص ميكلانچلو على أن تبدو ضخمة بالنسبة للقاعة ، حتى ليضطر الزائر إلى التراجع مرة ومرة حتى يفلت من الإحساس بتطويقها له فإذا هو يراها رؤية سويّة . تُرى أى تأثير كان من الممكن أن نستشعره لو تحقّقت الفكرة الأولى التى راودت ميكلانچلو حين انعقدت نيّته على إضافة أربعة شخوص أخرى تمثل آلهة الأنهار الكلاسيكية مستلقية على الأرض ؟ يقيناً إن الأثر كان سيكون ثقيل الوطأة وغير مواكب لمفهوم الجمال فى عصر النهضة المترع بالانطلاق والتحرّر . على أن الظروف لم تتهيّأ لميكلانچلو كى يُكمل هذا المصلّى بنفسه ، فالمعروف أن ڤاسارى هو المسئول عن الشكل الحالى له والذى لا شك يقوم على أفكار ميكلانچلو الأساسية . وإذا كانت بعض العناصر المعمارية قد جاءت داكنة اللون إلا أن المصلّى برمّته ذو لون واحد هو الأبيض وراء الأبيض ، فكان بذلك الإرهاصة الأولى العظمى لطرازنا العصرى الذى لا يعبأ كثيراً بتنوّع الألوان . وإذا كان ميكلانچلو قد اختار الشخوص التى تمثّل « مواقيت اليوم » بديلاً عن الشخوص التى تمثّل « الفضائل » فذلك لأن الفرص المتاحة لتمثيل المواقيت المتعددة للنهار والليل من خلال وضعات متنوعة كانت أغزر من تلك التى تتيحها مجموعة الفضائل ، الأمر الّذى يكفى وحده لتفسير قرار ميكلانچلو الذى لا شك قد انطلق من حاجته الملحّة إلى وِضْعه راقدة تتيح له الجمع المبتكر الموفّق بين الوضعة المستلقية ووضعة الجلوس الرأسية ، وهو ما أتاح له الفرصة أيضاً لإيداع أكبر شحنة من التباين فى تشكيله النحتى ، حيث تقترب الأطراف من بعضها البعض على الرغم من انطوائها على حركات متناقضة . وإن المضاهاة بين تماثيل آلهة الأنهار الكلاسيكية وشخوص ميكلانچلو المستلقية لتلقى ضوءاً ساطعاً على نهجه وأسلوبه ، إذ أنه على الرغم من اقتباسه للفكرة الرئيسية للحركة إلا أنه يبثّ فيها ثراء يبزّ به كل من سبقوه : فالتواء الجسد الأنثوى لتمثال « الفجر » بضريح لورنزو (لوحة ٣٠٦) بيْنا ينبسط ناهضاً لمواجهة المُشاهد أمر غير مسبوق ، والشكل الآسر لساق وفخذ الأنثى الغافية التى تجسّد الليل عند انثناء ركبتها لا ضريب له ، (لوحة ٣٠٧) . ولو أن ميكلانچلو قد بسط ساقها أفقية لما تبدّى الطائران البديعان اللذان أطلّ أحدهما من الفجوة القائمة بين الفخد والساق على حين استندت قدم الأنثى على ظهر الطائر الآخر . ونحن إذا أطلنا النظر فى تكوين هذه الأنثى التى تتفجّر إثارة والتى قد تُغرينا فيها الأثداء الشّبقة الممتلئة الريّانة ، والتى قد تخدعنا سيقانها الفارهة البضّة ، فإن قدراً أكبر من التأمل فيها وفى الأنثى التى تجسّد « الفجر » سيكشف لنا عن اختباء ملامح غلمانية كتلك التى سوف نراها فى غلمان ميكلانچلو العراة « إنيودى » المصوّرين على سقف مصلّى سيستينا ، حيث أخفى وراء فتوّة غلمانيتهم سحراً أنثوياً دفيناً ، وهو بهذا وذاك قد قادنا مسحورين إلى عالم غريب لم يعرفه بعد عالمنا الواقعى .

ويمثل « النهار » فى ضريح چوليانو (لوحة ٣٠٨) عملاقاً هرقلى المظهر مفتول العضلات تلتفت رأسه من فوق كتفه صوب المشاهد بوجه غائم القسمات . وإذا انتقلنا إلى تابوت لورنزو طالعنا الجلال مشرقاً على جسدى شخصيتى « الغروب » و« الليل » الراقدتين بين النوم واليقظة والتى يرمز فيها الكهل المنهك المسترخى بحق إلى « الغروب » ، غروب النهار وغروب حياته (لوحة ٣٠٩) . ومردّ الإثارة الشديدة الصادرة عن هذه الأشكال هو تنوّع المستويات ، والتباين الجلىّ للاتجاهات التى تسلكها المحاور المتعددة . ومع ذلك فعلى الرغم من هذه الخصوبة تبدو الشخوص المنحوتة فى حالة استرخاء ، وفى مقابل الميل الحاد نحو تفسّخ الأشكال وانحلالها يتصدّى لها ميكلانچلو بإرادة أشدّ حدّة فى سبيل خلق « الشكل » المتماسك .

ولا يعود جلاء الشخوص فقط إلى أن المنحوتات قد استوعبت كافة المضامين الجوهرية وإلى أن المحاور الرئيسية شديدة الوضوح ، بل لأن الشخوص قد احتوتها أُطر مشكَّلة من الفراغ ، كما نُسّقت تفاصيلها فى طبقات متعاقبة وراء بعضها البعض فبدت وكأنها نحت بارز . وما من شك فى أن أروع ما يبثّه فينا تمثال « الفجر » برغم تأجّج صاحبته بالحركه هو تبدّيه لنا فى مستوى واحد : فعلى حين تشكّل ذراعها اليسرى المرفوعة وكفّها المنكفئ على كتفها خلفية محايدة يمتد كل ما هو أمام الذراع موازيا له وفى المستوى نفسه . لقد غدت منحوتات ميكلانچلو النموذج المثالى الذى لقن عنه الفنانون اللاحقون قواعد الحركة ومضوا يحذون حذوه محاولين - دون جدوى - تجاوزه ، ذلك أنهم لم يفطنوا قط إلى سّر قدرته على شحذ أعماله بالسكينة والتناسب والاتساق ، فقلما نجد فى أية منحوتات أخرى معالجة أشد إقناعاً باليقظة المثقلة بالنعاس مثلما نرى فى تمثال « الفجر » على سبيل المثال .

على أننا نلحظ تغيّراً قد اعترى وجدان ميكلانچلو فى جميع منحوتات هذا المصلّى ، فلم يعد مناخ التحرر والانطلاق والبهجة الذى سنلتقى به فى تصاوير مصلّى سيستينا شائعاً محلّقاً ، فضلا عن أن « الحركة » قد غدت أثقل وأبطأ . وإذا كانت الأجساد قد انسلخت قليلاً عن معايير الرشاقة المألوفة حتى بدت كجلاميد الصخر التى تميّز سلاسل الجبال عن بُعد إلا أنها تنطق مثلها بشموخ ومهابة وسكينة واستقرار .

ولـمّـا كان القصد من الضريح أن يكون صرحاً لتخليد ذكـرى رجل عظيم بينا هـو على قيد الحياة لا لصورته المتّسمة بسكينة الموت ، فقد مثّل ميكلانچلو البطل المتوفى جالساً . وما من شك فى أن اختياره لوضعة الجلوس المسترخية لتصوير قائدَيْن عسكريَيْن دون أن يبدو على أىٍ منهما ما ينمّ عن مواهبه القتالية - وإن انفرد كل منهما بما يميّزه عن الآخر كما سبق القول ، فأحدهما مستغرق فى التأمل والآخر يتطلع لوهلة إلى جانبه - أقول لا شك أن هذا الاختيار كان تطوراً مذهلاً طرأ على إيقونوغرافية علو المحتد وتصوير التميّز الطبقى منذ أنجز ڤيروكيو تمثال الكوليونى [القائد - الفارس] (لوحة ١٥٤) حتى جاء ميكلانچلو فأشاع نموذج [القائد - الجالس] الذى غدا من بعد النمط الشائع فى تصوير كبار القادة العسكريين .

على أن هذا التناول المبتكر للشخوص الجالسة ما يلبث أن يحرّك فينا الإعجاب إذا ماضاهيناه بالحلول العديدة التى قدّمها ميكلانچلو نفسه من قبل ، وأحدها تمثال موسى (لوحة ٢٩٤) ، إذ ينطوى كلٌ من تمثالى چوليانو ولورنزودى مديتشى على تغييرات جوهرية تنزع نحو ثراء المعالجة الفنية ، حيث نلمس فى تمثال چوليانو الذى يحمل عصا القيادة اختلافاً فى مستوى الرُّكبتين وفى تشكيل الكتفين مما جعل القيم النحتية للشخوص الجالسة تُقاس منذ هذه الحقبة وفقاً لهذه المعايير . ولم يمض وقت طويل حتى بلغ التطرف بالفنانين حداً مثيرا بتقديم أحد الكتفين عن الآخر ورفع أحد القدمين والتواء الرأس ، على حين أغفل الجميع المعنى الدفين الذى أضمره ميكلانچلو فى الشكل العام للتمثال . ولم يشأ ميكلانچلو أن يصور الصفات الشخصية للبطلين ولم يُعن حتى بمشابهة تمثاليْه لشكليهما الحقيقيين كما مرّ بنا ، كما قصد إلى تصوير ثيابهما مثالية . كذلك ليس ثمة نقش مكتوب يلقى الضوء على الهدف من هذه المنحوتات ولعله أغفل ذلك عن عمد . وقد دُفن لورنزو وأخوه چوليانو أسفل جدار المدخل ، بينما نُصبت فوقهما مجموعة منحوتات « للعذراء والطفل » أنجزها ميكلانچلو نفسه - يحفّ بهما القديسان الراعيان لأسرة مديتشي : كوزماس وداميان وضع ميكلانچلو تصميمهما تاركاً لتلامذته مهمة إنجازهما .



* المستوى هو الموضع الخاص بكل جسم أو شكل مرسوم أو منحوت بالنسبة إلى غيره فى الطبيعة وقرباً أو بُعداً إلى الفنان [م .م .م .ث]



لوحة ٣٠٢ : ميكلانچلو. مصلّى مديتشي. ضريح لورنزو ١٥٢٠ – ١٥٣٤. فلورنسا



لوحة ٣٠٣ : ميكلانچلو. مصلّى مديتشى. ضريح چوليانو ١٥٢٠ - ١٥٣٤. فلورنسا



لوحة ٣٠٦ : ميكلانچلو. ضريح لورنزو : الفجر



لوحة ٣٠٧ : ميكلانچلو. ضريح چوليانو : الليل



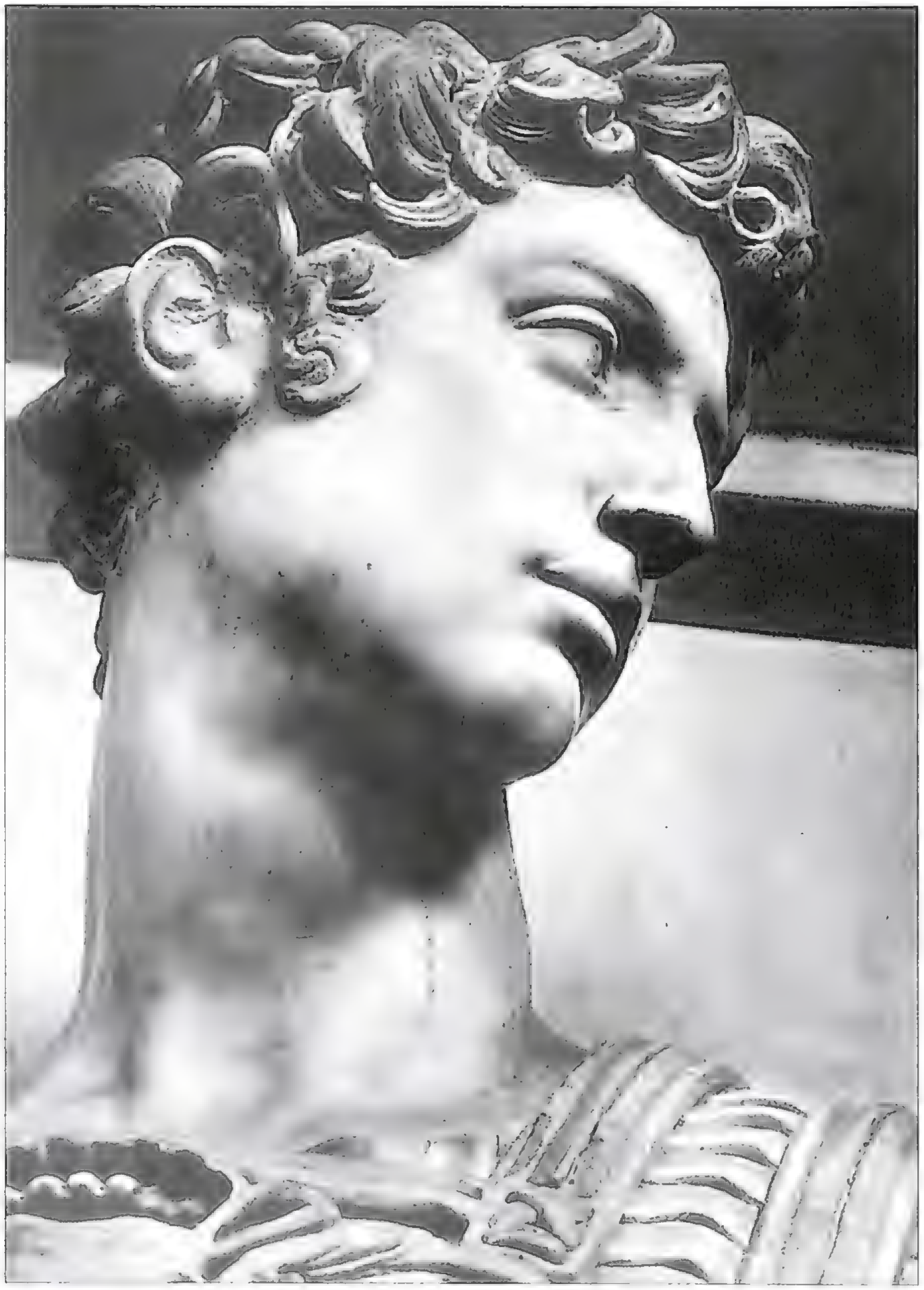
لوحة ٣٠٨ : ميكلانجلو. ضريح چوليانو : النهار



لوحة ٣٠٩ : ميكلانچلو. ضريح لورنزو الغروب



لوحة ٣٠٤ : ميكلانچلو. لورنزو رجل الفكر



لوحة ٣٠٥ : ميكلانچلو. چوليانو رجل المآثر البطولية





←— تفصيل زخرفي من لوحة ٣٠٧. ضريح جوليانو : الليل

ميكلانچلو مصوّراً

تبدو غريبة لوحة العائلة المقدسة [المصوّرة على الخشب بالراتينج والتمپرا] بمتحف الأوفيتزى بفلورنسا والمعروفة باسم « عذراء دونى » نسبة إلى أنچيلو دونى أحد رعاة الفن الذى عهد إلى الفنان برسمها (لوحة ٣١٠) . بل إن من العسير إفساح مكان لها بين الصف الطويل من صور العائلة المقدسة خلال القرن الخامس عشر إذ تبدو العذراء أقرب للذكور منها للإناث ، فهى ناتئة العظام عارية الذراعين حافية القدمين جالسة القرفصاء على الأرض وقد انثنت ساقاها تحتها ومدّت ذراعيها من فوق كتفها لتتناول طفلها من القديس يوسف الجالس خلفها ، لكأنها ليست مريم الأم العذراء المقدسة وإنما هى مريم التى تَمثّلها الفنان بطلة من البطلات . وتشابكت شخوص المجموعة أثناء حركتها بشكل محيّر حتى لقد يخيّل إلى المشاهد أن هذا الرسم ليس إلا مرانا على تصوير الجسد خلال حركته ومحاولة للظفر بحلٍ لإحدى مسائل التشكيل الفنى ، الأمر الذى دفع نقاد القرن التاسع عشر إلى النيل من هذه اللوحة بالإجماع . فعلى حين يذهب بوركهارت إلى أنه « ما من إنسان يستطيع أن يصوّر العائلة المقدسة وقلبه منطو على مثل هذه المشاعر » ، ثم يضيف أنه قد اكتشف ما تضمّه الصورة من تعقيدات قصد إليها الفنان ، لا يتردد چوستى فى اعتبار أن التلاعب فى تنسيق وضع الأطراف يهوّن من تأثير اللوحة ، فإذا ميكلانچلو يصور مسحة الغبطة التى تفيض فى وجه الأم وكأنها حركة بدنية . ويسخر ستندال قائلاً : « إن هذه المهمة بما تتطلبه من جهد مكثّف غير خليقة بميكلانچلو لكأنه البطل هرقل وقد جلس إلى عجلة المغزل » ، وهكذا تكون هذه اللوحة أقل تصاوير الفنان إحرازاً لتقدير الجميع . وثمة ما يرجّح قول المؤرخ والفنان ڤاسارى بأن أنچيلو دونى الذى كان من المتحمسين لنظرية الفن من أجل الفن قد تردّد فى قبول هذه اللوحة . وبرغم هذه الآراء المعادية الساخرة فلا نزاع فى أن هذه اللوحة معجزة من معجزات التصوير ، فهى تنطوى على تكوين أخّاذ كما تحمل فى أحشائها الجنين الذى سيجعل من سقف مصلّى سيستينا عملا بالغ التفرّد ، فالعذراء هنا تكاد تكون شقيقة عرّافة دلفى ، بينما الفتى الذى يحجبه كتف يوسف هو إرهاصة بغلمان السقف العراة .

ومن الواضح أن هدف ميكلانچلو كان تسجيل أقصى درجات الحركة فى أضيق مساحة متاحة ، كما يكمن المعنى الحقيقى للصورة فى طواعيتها التشكيلية المركّزة . وقد يحلو للبعض أن يعدّها تحدّياً أراد ميكلانچلو أن يبزّ بها ليوناردو ، إذ أن تاريخ إنجازها يرجع إلى الوقت الذى أتمّ فيه ليوناردو مخطّط [كرتون][١٠٧] « للعائلة المقدسة مع القديسة حنة » (لوحة ٢٥٢) الذى أثار الجدل وظفر بالإعجاب لأسلوبه المبتكر فى تصوير الشخوص الشديدة التلاصق . فاستبدل ميكلانچلو القديسة حنة بالقديس يوسف ، غير أن المشكلة الفنية بقيت هى التنسيق بين أشكال شخصين وطفل تتقارب أجسادهم دون أن تفقد الوضوح أو توحى بالإحساس بالزحام . والحق إن ميكلانچلو قد تجاوز براعة ليوناردو فى تنوع الاتجاهات المحاور ، كما بلغت الحواف المحوّطة ووسائل التجسيم من الدقة ما جعل اللوحة تبدو وكأنها نقش بارز ملون لا لوحة مصورة .

والمعروف أن « الطواعية التشكيلية » كانت دائماً مصدر قوة الفلورنسيين ، فهم سلالة من النحّاتين أكثر مما هم سلالة من المصوّرين ، لكننا نرى هذه الموهبة القومية قد بلغت فى هذه اللوحة شأوا مهّد الطريق لتفسيرات جديدة لما ينبغى أن يصبو إليه التصوير الرفيع المستوى . وحتى ليوناردو نفسه لم يقدّم شيئاً يطاول ذراع العذراء الممتدة ذات الأهمية الجوهرية فى التكوين كله والزاخرة بالحياة عند كل مفصل وعضلة والتى كشف عنها ميكلانچلو بحرصه على تصويرها عارية تماماً حتى الكتف . على أن تأثير هذه اللوحة لم يبق محدوداً داخل فلورنسا ، فما أكثر ما أثارت بحوافّها المحوّطة وبظلالها المتألقة المُعارَضة فى كل مكان ضد أنصار تقنية الإشراق والعتمة [الكياروسكورو] .

لم يكن غير الجسد الإنسانى فى نظر ميكلانچلو شئ يستحق التمثيل والتسجيل ، بل إن كل ما عداه من الكائنات أطياف لا وجود لها . ولم يكن الجنس البشرى بالنسبة إليه هو ملايين الأفراد الذين يدبّون على الأرض ، لكنه جنس خاص يتّسم بالجلال والجبروت . ولا نزاع فى أن « القيمة اللمسية » و« عنصر الحركة » صفتان فنيتان لا غنى عنهما فى تصوير الشخوص كما قدمت ، فمن خلالهما أساساً يُضْفى التصوير معنى جديداً على الحياة . وإذا كان من الممكن تحريك الإحساس بالقيم اللمسية عبر أردية الشخوص المكتسية إلا أن الرداء فى حقيقته عائق ، ثم إنه فى أحسن الأحوال وسيلة للخروج من مأزق ، لأننا نكاد نحسّ به يحجب عنّا ما هو ذو دلالة مادية مباشرة وهو الشكل الذى يختفى وراءه . وعلى حين أن الفنان العادى الذى يقنع بتصوير ما يراه كل إنسان ويلجأ للتصوير لمتعة التصوير فحسب لا يغمره هذا الإحساس ، لأن ما هو ذو دلالة مباشرة لديه هو ما هو جليّ فى الشخص المصوّر كالوجه والثوب كما هى الحال فى أغلب الپورتريهات العصرية ، فإن الفنان النابه يلجأ عندما يضطر إلى تصوير شخوص كاسية إلى التحايل فى تصوير الثياب كى يكشف عما تستره ، أو بمعنى آخر كى يكشف عن الدلالة المادية المباشرة للجسد البشرى . وإذ كانت الأردية عائقاً يحول دون نقل القيم اللمسية إلى المشاهد فإنها فى الوقت نفسه تغلّ التعبير عن الحركة بل وتجعله عصيّاً مستحيلاً . فإذا شئنا أن ندرك حركة العضلات فى كل جزء من أجزاء الصورة ، وأن نحسّ إحساساً تاماً بالضغوط والمقاومات والحركات الخفيّة للجسم ، وأن نتلقّى الانطباع المباشر بالطاقة المبذولة من الجسد المصوَّر ، فلا معدى عن أن يكون هذا الجسم عارياً . ففى هذه الحالة فقط نستطيع أن نلحظ توتّر العضلات وارتعاش البشرة وتجاعيدها ، واسترخاء الوضعة ، وتميّز الأطراف والنتوءات التى تطفر فوق الجسد كله وكأنها انبثاقات طاقة دفينة من جسد عملاق . وكلما نجح الفنان فى ترجمته لانفعالات الجسد الذى يصوّره أعاننا على إدراكها بطريقة تلقائية نظراً لتعدّد المعانى ووضوح الرسائل الموجّهة إلينا من الصورة وتشبّعها بالقوى الإيحائية ، فى حين أننا نفتقد فى الشخص المكسو بالرداء المعانى المشتقّة من العضلات والجلْد المرئيين ، وحينئذ لا ندرك حركة الجسم إلا بعد تأمل دقيق لبعض الحواف المحوّطة التى تلعب دوراً فى تحديد شكل الجسم بحيث يأتى الإحساس بقوة الصورة وتأثيرها متأنياً بعد إدراكنا للحركة الكامنة فيها .

من كل هذا يتجلّى لماذا استحوذ العرى على الفن الكلاسيكى فى مختلف أطواره ، ليس بوصفه أفضل وسيلة تبعث الحياة فى الفن فقط بل لكونه أكثر ما يُشغَل به العالم



لوحة ٣٠٩ : ميكلانجلو. العائلة المقدّسة «عذراء دونى». متحف أوفتزى بفلورنسا

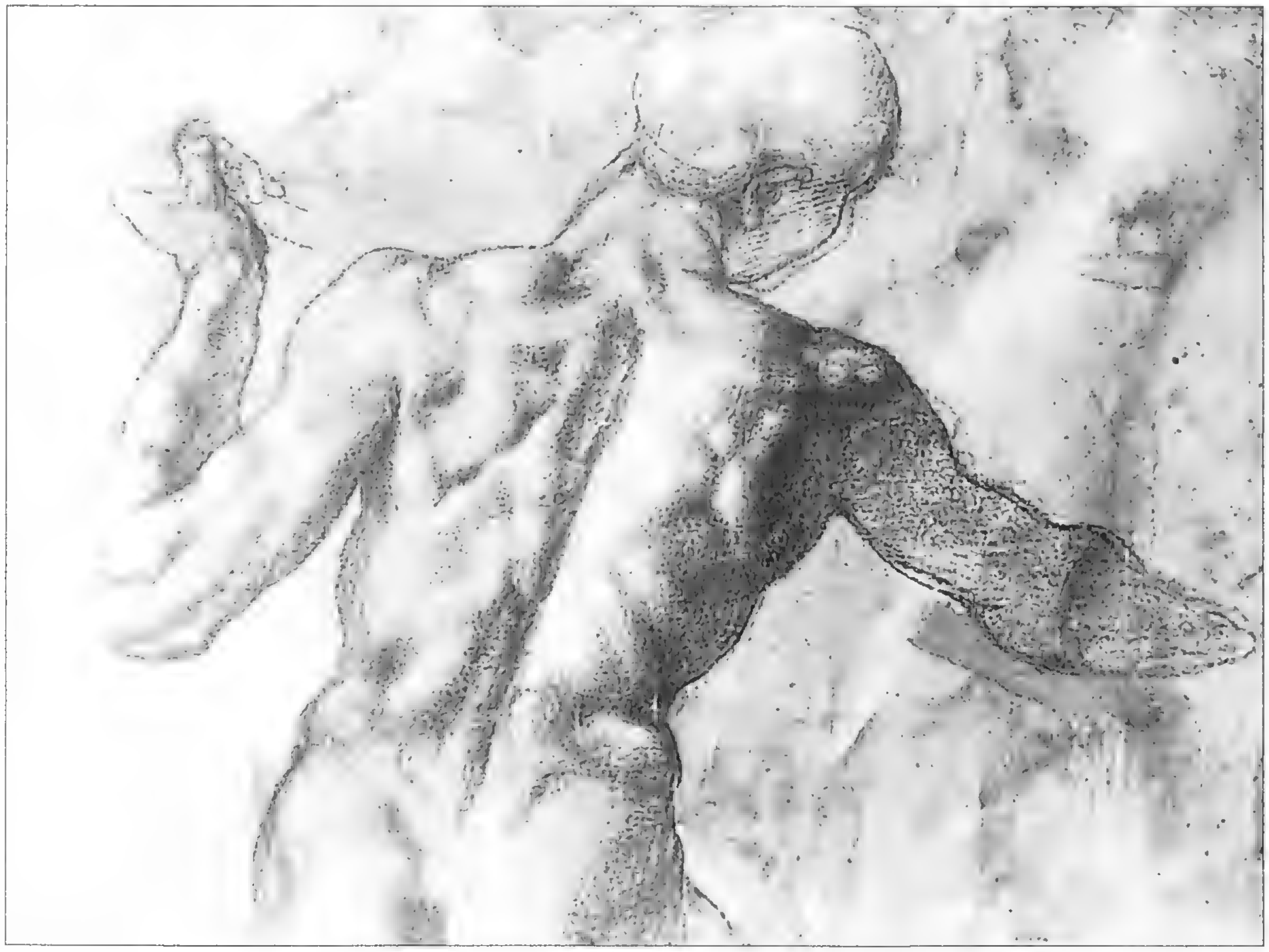
الإنسانى . كذلك كان ميكلانچلو أول فنان بعد عصر النحت الإغريقى يدرك عن وعى هويّة العرى فى فن تصوير الشخوص ، فمن قبله كان العرى يُدرس بوصفه وسيلة علمية تعين على تصوير الإنسان المكسو بالثياب ، فجاء هو ليكشف أهمية العرى كغاية فى ذاته وهدفاً نهائياً لتعبيره الفنى ، فالفن والعرى عنده مترادفان . ولن نجد فى غير أعمال ميكلانچلو – إذا ما طرحنا جانباً روائع الفن الإغريقى وتصاوير لوقا سنيوريللّى – أشكالا تعزّز إحساسنا بقوة أثر الصورة علينا وتصل حركاتها إلى وجداننا مباشرة فندرك عمق استلهاماته .

وقد كان لغيره من الفنانين شعور بالقيم اللمسية وحدها كمازاتشيو ، وكان لغيره شعوره بالحركة والقدرة على أدائها كليوناردو ، ولكن لم يسبق لفنان فى عصره أن امتلك ناصية القدرة على التقاط العناصر ذات الدلالة المادية المباشرة وتسجيلها مثله من خلال الموضوع الوحيد القادر على إبراز قيمته الكاملة وهو العرى ، ومن هنا فاق فنه كل منجزات العصر الحديث فى إنعاش وجداننا والظفر بإعجابنا . وبالإضافة إلى هذا الإحساس بالدلالة المادية المباشرة ، وإلى تلك القدرة الفائقة على التعبير عنها وإلى كل هذه البراعة الفنية ، زوّدنا ميكلانچلو بَمثَل أعلى للجمال المقترن بالقوة ، وبرؤيا لإنسانية شامخة كان يتوق إلى رؤيتها تدبّ على أرضنا ذات يوم . فنحن لن نلتقى كثيراً بمثل هذه الفحولة والعنفوان وشدّة التأثير وتجسيد حلمنا بروح متسامية تسكن جسداً بديعاً مثلما نلتقى بتلك الأشكال المرسومة على سقف مصلّى سيستينا . فلقد وضع ميكلانچلو الخاتمة لما بدأه مازاتشيو وهى إبداع نمط إنسانى مؤهّل لتطويع العالم وتوجيهه نحو التألق والحق والخير والجمال .

ويتجلّى عمق إيمان ميكلانچلو بالجسد البشرى العارى كموضوع أساسى للفن التشكيلى فى أنه حين كُلّف فى غمرة الحماس الذى صاحب قيام الجمهورية بفلورنسا برسم لوحة بطولية تزيّن القاعة الكبرى المتخذة لانعقاد مجلس المدينة الجديد جرى ذهنه إلى معركة كاسكينا التى دارت خلال الحرب بين بيزا وفلورنسا عام ١٣٦٤ ، غير أنه لم يختر من فصولها إلا لحظة غير مألوفة فى تصوير المعارك هى تلك التى كان الجنود الفلورنسيون يستحمون خلالها فى نهر الأرنو ، فإذا نفير التحذير ينطلق مُعلناً هجوم العدو . وإذا كان ميكلانچلوقد اختار هذه اللحظة لهدف سياسى هو حفز الفلورنسيين على اليقظة الدائمة حتى لا يأخذهم على غرّة عدوّهم المتربّص فى بيزا والذى ظلت الحرب معه سجالا طوال الأعوام من ١٤٩٦ – ١٥٠٩ ، فقد جاء اختياره لهذه الزاوية من الموضوع نتيجة إيمانه بقدرة الجسد البشرى العارى على حمل جميع الأفكار والعواطف والتعبير عن مختلف الانفعالات . ولا شك أنه كان أقدر على أن يجسّد فكره وانفعالاته فى عراة النهر أكثر مما يجسّده فى حركة الجنود الممتطين صهوات الجياد . ثم إن اختيار مثل هذا المشهد لتصوير جدارى تذكارى لهو أقوى شهادة على نفاذه إلى جوهر الذوق العام الفلورنسى : رجال يتسلّقون بجهد ضفة النهر الشديدة الانحدار ، وآخرون يجثون لأسفل ، على حين يبادر الجنود المنتصبو القامة إلى تناول أسلحتهم بينما يُسرع الجالسون بارتداء ثيابهم ، هذا إلى أولئك الجند الذين يهرعون صائحين . كل هذا قد أتاح للفنان تسجيل حركات شديدة التنوع وتصوير حشود من الأجساد العارية دون أن يعتدى على صدق التاريخ . وما أكثر ما صوّر الفنانون الفلورنسيون المولعون بأصول التشريح الأجساد العارية من قبل ، غير أن مضاهاة تصاويرهم بتصاوير ميكلانچلو تبين لنا أنه أبدع نمطا جديداً فى عالم تمثيل « الحركات » إلى جانب أنه كان أول من أسبغ الترابط والوحدة الحقة على أعضاء الجسد البشرى . ومهما بلغ عنف المحاربين فى الصور السابقة عليه فقد كانت شخوصهم محدودة الأوضاع ، على حين أن ميكلانچلو كان أول من صوّر الجسد البشرى فى مختلف الأوضاع والإيماءات والحركات البدنية الممكنة إلى حد أن التشابه بين أى شخصين من شخوص هذه اللوحة أقل كثيراً من تشابه كافة شخوصه القديمة بعضها ببعض ، حتى لنخال أنه أول من اكتشف البُعد الثالث والتضاؤل النسبى برغم كافة المحاولات والأبحاث الشائقة التى تحققت قبله . وإن تنوّع الحركة الذى أبرزه ميكلانچلو مردّه ببساطة إلى أنه قد استوعب بنيان الجسد البشرى وكأنه ينفذ ببصره إلى هيكله العظمى وعضلاته عبر البَشَرة والجلد . وبرغم أنه لم يكن أول من درس التشريح بين الفنانين إلا أنه كان أول من أدرك ببصيرته الوحدة العضوية للجسد البشرى واكتشف التأثيرات المادية الموحية بالحركة . فإذا هو يغمر تصميماته بالأشكال المعبّرة والعلاقات العضوية النابضة بالحركة . ومن المؤسف أن المخطّط المبدئى أو الرسم التمهيدى الكامل لهذه اللوحة بحجمها الأصلى وهو التصميم الذى ندعوه « الكرتون »(١٠٧) لم يترفّق به الزمن ، فقد فُقد بعد أن وصفه الفنان بينڤينوتو تشيلّلينى بأنه كان أعظم عمل قدّمه ميكلانچلو ، وأنه يمثل بحق « أكاديمية الرسم العالمية » ، بل إنه يفوق فى عظمته تصاوير سقف مصلّى سيستينا (لوحة ٣١١) . والدليل على صدق هذا الوصف أن عشرات الفنانين قد عكفوا على استنساخ رسوم وتصاوير شتى نقلا عن هذا المخطط ، وعلى رأسهم رافائيل وأندريادل سارتو وأرسطوطيل دى سانجالو (لوحة ٣١٢) ، ويذهب ڤاسارى إلى أن المخطط كان يضم عدداً لا حصر له من الجند على صهوات جيادهم وقد شرعوا فى القتال .

كانت الأجسام العارية والحركة هما هدفا فن ميكلانچلو ، بدأ بهما منذ كان صبيّاً عندما أنجز النحت البارز لمعركة القنطورى (لوحة ٢٨٩) ، ومضى يكرر أسلوبه فى عنفوان شبابه حتى بلغ قمة النجاح الذى اجتذب الفنانين إلى الأخذ عنه . ولقد تجاوز الوفاء للطبيعة فى مخطّط معركة كاسكينا أى عمل فنى ظهر خلال القرن الخامس عشر ، فثمة صلة مباشرة تربطه بالفن الكلاسيكى القديم وهى تصوير الجسد العارى محقّقاً أحد طموحات عصر النهضة الكبرى ، وهكذا أصبح ميكلانچلو وهو فى سن الثلاثين أعظم فنان فى إيطاليا . فلقد بقيت شهرة لوحة معركة كاسكينا التى لم يعرف العالم منها غير تصميمها المبدئى بوصفها أول إعلان « بأن الجسد الإنسانى الذى كان عريه مبعث العار خلال العصور الوسطى يمكن أن يكون وسيلة للتعبير عن أنبل المشاعر وعن الطاقة الباعثة للحياة وعن الكمال الإلهى ، وهو المفهوم الذى كان له شأن خطير على الذهن البشرى لمدة أربعمائة عام إن لم نقل حتى تصويرة پيكاسو المعروفة باسم صبايا أڤينيون »(١٠٨) ، ولا يمكن إنكار أنه مفهوم إغريقى ، إذ كان ميكلانچلو قد أُشرب فى مبدأ الأمر تأثراً مباشراً بالنحت القديم غير أنه لم يلبث أن لوّنه بأصالته وصبغه بعبقريته ، وهو ما يتجلّى فى القوى الروحية التى تنبض فى أجساد عرايا مخطّط معركة كاسكينا .

ولم يكن ميكلانچلو مصوراً فحسب بل كان بالمثل مهندساً ونحّاتاً وشاعراً . ويتجلّى تفوقه نحاتاً ومصوّراً فى إحدى اللوحات النادرة المستقلة التى أنجزها ولم يكملها وهى لوحة « دفن المسيح »[١٠٩] (لوحة ٣١٣) . وفيها يمكننا دراسة تقنيته بدءا من لحظة وضع الخطوط الأساسية الأولية للتكوين الفنى الذى لا يستخدم فيه إلا أقل قدر من الرسم التحتى (أو التحضيري)[١١٠] حتى الشكل الكامل للمسيح الذى يبدو كالرخام المصقول . أما إيقاع الشخوص المائلة إلى الخلف التى تغمر الصورة فهى إبداع فنان اعتاد تصوير المشاهد السردية الضخمة الحجم على السقوف والجدران حيث تتناغم الألوان الخضراء الداكنة والوردية والبرتقالية كل منها فى كتلة منعزلة أُحادية اللون . ويذهلنا مشهد الشخوص المشدودة بنفس شرائط كفن المسيح المسترخى فتبدو كأنها وحدة متماسكة شُكّلت من كتلة واحدة من الرخام . وعلى غرار منحوتات ميكلانچلو تبدو الأشكال وكأنها كامنة منذ الأزل فى جوف الحجر فى انتظار أن يكتشفها الفنان فيبرزها بإضافة الألوان لا بتحديد خطوطها بالإزميل . وتتعاون هذه الشخوص الفريدة الجامدة الحسّ الإلهية الطابع وهم يوسف الرامى والمريمات الثلاث[١١١] والقديس يوحنا الإنجيلى الذى صبغه الفنان بسمات الخنثوية على حمل جسد المسيح لإيداعه القبر . وما من شك فى أن الشكل الإنسانى وحده كان أهم ما شغل ميكلانچلو فلم يسجل المنظر الطبيعى إلا بخطوط تجريدية ، وحتى جسد المسيح لم يترك فيه أثر جرح أو دماء ، كما تناسى الصليب وتل الجلجثة . والثابت أن تأثر ميكلانچلو بالنحت الكلاسيكى كان جارفا وهو ما يتجلّى فى هذه اللوحة بصفة خاصة ، ولا غرو ففى ١٤ يناير ١٥٠٦ تم اكتشاف تمثال « اللاؤوكون » من العصر المتأغرق فى أحد مزارع الكروم بروما (لوحة ٢٩٦) . وأغلب الظن أن ميكلانچلو قد تأثر فى رسم الشخوص المشدودة فى شرائط كفن المسيح بتحوّيات الأفاعى الملتفة بالكاهن ولديه ، إذ أنه أنجز هذه اللوحة بعد سنة من اكتشاف مجموعة اللاؤوكون النحتية . وثمة لوحة بديعة أخرى تُنسب إلى ميكلانچلو لكنه لم يُكْملها ، نرى فيها السيدة العذراء والطفل يسوع مع يوحنا المعمدان الطفل والملائكة الذين لم يكتمل رسم اثنين منهم كما لم يكتمل تشكيل شعر العذراء (لوحة ٣١٤) .



لوحة ٣١١ : ميكلانچلو. دراسة لمعركة كاسكينا. بقلم ميكلانچلو



لوحة ٣١٢ : أرسطوطيل سانجالو: معركة كاسكينا. مجموعة إيرل لستر الخاصة. قاعة هولكام



لوحة ٣١٤ : ميكلانجلو. العذراء والطفل ويوحنا. الناشونال جاليرى بلندن



لوحة ٣١٣ : ميكلانچلو. الدفن. الناشونال جاليري بلندن

سقف مصلى سيستينا

ما كاد ميكلانجلو يصل إلى محاجر الرخام المشهورة فى كارارا لكى يختار الكتل المناسبة التى سينحت منها الضريح الشامخ للبابا يوليوس حتى وقف مبهوراً أمام جلاميد الرخام الهائلة التى كان يبدو أنها تترقب إزميله كى يحيلها إلى تماثيل خالدة لم ير العالم لها مثيلاً من قبل . ومكث فى تلك المحاجر قرابة ثمانية شهور يتأمل وينتقى ويكبت لهفته إلى إعمال إزميله وكأنه يتحرّق شوقاً إلى أن يُعتق الأشكال من قيود الحجارة التى ترسف فيها . ولكنه ما كاد يشرع فى العمل حتى فوجئ بحماس البابا وقد أصابه الفتور إذ كان البابا متردّداً بين مشروع تشييد ضريح لنفسه وبين مشروع آخر أقرب إلى قلبه وهو بناء كنيسة القديس بطرس الجديدة ، وقد كان من المقرر إقامة الضريح أصلاً داخل مبنى الكنيسة القديمة ، فإذا الأسى ينفذ عميقاً فى وجدان ميكلانجلو لتنحيته عن هذا العمل الذى كان قد منحه فكره وحماسته وكان على وشك أن يمنحه بقية عمره ، فقد كان يتضمّن نحت أربعين تمثالاً يفوق كلٌ منها الحجم الطبيعى للإنسان لم ينجز منها غير تمثال « موسى » وحده . ولو أنه استمر فى تنفيذ هذا المشروع الخارق رغم كل ما نعلمه عن قدرته المذهلة على نحت الرخام وتطويعه لضربات إزميله الحاسمة لأمضى ما لا يقل عن عشرين عاماً فى إتمامها . وكم حنق المهتمون بالفن على البابا الذى نحّى جانباً نحاتاً عبقرياً عن مجال إبداعه الحقيقى ليحصر نشاطه فى تصوير سقف مصلّى سيستينا بمبنى الفاتيكان* . غير أن هذا العمل الفذ لم يكد يتم حتى بات الجميع يسلّمون ـ دون استثناء ـ بأن القرار الذى اتخذه البابا كان أقرب ما يكون إلى الإلهام الإلهى ، ذلك أنه فجّر طاقات ميكلانجلو الخبيئة وأتاح له التعبير عن رؤاه الباطنة للعلاقات الإنسانية والمصير البشرى ، لاسيما وأن البابا قد ترك لميكلانجلو مطلق الحرية فى اختيار الموضوع الذى يصوّره ، وهو استثناء لم يتمتع به أحد فى ذلك العصر الذى كان الفنانون يلتزمون فيه إلتزاماً يكاد يكون حرفياً بنصوص القصص الدينى وتعليمات الكرادلة . واستطاع ميكلانجلو أن يمزج القصص الدينى بما يعنّ له من خيال فقدّم لوحات أبهرت مشاهديه من نقاد الفن على مرّ التاريخ حتى وقفوا مذهولين أمام موضوعها الذى لعب فيه خيال ميكلانجلو دوراً خلاقاً بعد أن استمدّه من نصوص سفر التكوين دون أن يتفقوا على تفسير واحد له ، وإن أحسّوا جميعاً سطوة الوحدة المتوهّجة المشبوبة التى ربط بها ميكلانجلو جسد الإنسان بعقله وروحه ، وأعجبوا بكل ما ينبض به الجسد من القوى العضلية التى كانت طابع تماثيل الفتيان [الكوروى] الإغريقية ، كما انبهروا بما يشيع حوله من القوى المعنوية الرفّافة فى صور الأنبياء والعرّافات ، وإن يكن من الواضح أن ميكلانجلو قد منح الروح اهتماماً يفوق ما منحه للجسد . وليس من شك فى أن متابعة رسوم السقف تسبّب عذاباً ثقيلاً للمشاهد حين يضطر إلى ثنى عنقه إلى الخلف طويلاً ليستكمل جوانب هذه الملحمة الهائلة ، غير أنه سرعان ما ينسى هذا العذاب بعد أن يغيب وجدانه فى هذا العالم السحرى . فما بالنا حين نذكر أن ميكلانجلو قد اضطر حتى يتمكن من إنجاز هذه الرسوم أن يضطجع على ظهره طوال أربعة أعوام اعتاد خلالها هذا الوضع المقيّد المنهك مما جعله حين كان يتسلم رسالة أثناء توقفه عن العمل أن يرفعها فوق رأسه ثم ينحنى إلى الوراء ليقرأها . وإذا هو يُفصح عن هذا العذاب الذى ينوء بتحمّله البشر بكلمات يُغلّف بساطتها ورقّتها شجن دفين :



البابا سيستوس

«إلى السماء تشرئب لحيتى، وإلى الوراء ينثنى قفاى مُثبّتاً فوق عمودى الفقرى الصامد. وترقوتى تكاد تنفر عالية كأنها قيثارة متحفزة الأوتار. وعلى وجهى ترتسمُ لوحةٌ ثريّة ملوّنة من قطرات الفرشاة الثخينة والدقيقة».

وقد اطّرح ميكلانجلو بصفة مبدئية فكرة تزيين الأسطح المستوية بتصميمات زخرفية مقتبسة من عالم الأشكال النباتية ، فحيث يتوقع المرء أن يشهد فى تصاويره نبتةً متحوّية يجد مكانها أجساداً بشرية ولا شئ غير الأجساد البشرية ، ثم ما يلبث أن يدرك الإيقاع المتناغم الذى يربط بين هذه الكتل ويفصل بينها فى وقت معاً . لقد اختار ميكلانجلو أن يروى قصصه من خلال الأجساد العارية ـ كما سبق القول ـ ونحن ندرك فور أن نلقى النظرة الأولى على هذه الرسوم الفسيحة غيبة الأبنية ومشاهد الطبيعة التى لا نرى منها إلا رموزاً موجزة كشجرة وحيدة ترمز للجنة ، وعُشبة تشير إلى خصوبة الأرض . وعلى هذا النحو استخدم ميكلانجلو وسائل التعبير بإيجاز بليغ خلال هذه التصاوير ، وكان المزج بين إيقاع الخطوط والإيحاء بالعمق وسيلة أعانته على رواية القصص بمثل هذا الإيجاز الفريد .

وكان مصلّى سيستينا فى عهد ميكلانجلو ينقسم إلى قسمين يفصل بينهما ستار ، فأنجز فى القسم الملاصق للهيكل المخصّص للكهنة اللوحات التى تحكى قصة الله خالق الكون ، بينما أنجز فى القسم المخصّص للجمهور اللوحات التى تحكى قصة الإنسان . غير أن ميكلانجلو لم يبدأ من البداية التاريخية لظهور الخليقة على وفق الترتيب الذى جاء بسفر التكوين ، بل شاء أن يمضى بزائر المصلّى من واقعه الإنسان مرتداً به خطوة خطوة إلى الوراء

* يروى فاسارى شائعة يُمليها سوء النية يغلب على الظن أنها صحيحة ، وهى صلة الفنان برامانتى بما اتخذه البابا من قرار باختيار ميكلانجلو لتصوير السقف ، إذ كان يسعى إلى عرقلة العمل فى ضريح يوليوس الثانى فضلا عن محاولة التهوين من شأن ميكلانجلو الذى كان يشكّل ـ هو ورافائيل ـ المنافس الأكبر له . وإذا كان ميكلانجلو قد اعتذر عن تلبية دعوة البابا أول الأمر إلا أنه ما لبث أن رضخ لرغبته واستهلّ العمل فى سقف مصلّى سيستينا خلال شهر مايو ١٥٠٨ إلى أن أزيح الستار عنه فى حفل مهيب جليل حضره البابا يوليوس الثانى فى الثانى من نوفمبر ١٥١٢ .

في سلسلة التطور الذى حدث حتى يبلغ به مراحل الخلق الأولى وبداية ظهور الكون ، مثلما تصوّر أفلاطون صعود الإنسان من أدنى مراتبه حتى بلوغ أصله الإلهى . وهكذا يمكن للنفس خلال مراحل هذه العودة إلى العالم الإلهى وسط الجهد والمعاناة ـ وهى مازالت فى إسار سجنها البدنى ـ أن تدنو من إدراك حقيقة الألوهية ، وأن تنتقل من المحدود المتناهى إلى اللامحدود اللانهائى ، ومن الأَسْر المادى إلى الحرية الروحية ، فيتحقق لها خلود لا يمكن أن يكون عطاءً خالصاً فحسب من الله لعبد مختار بل ثواباً له أيضاً على معاناته الإيجابية وشغفه المتوهّج بتحطيم أسوار الجهل والعتمة للعروج إلى مجال الحق والإشراق .

ولو أننا تأملنا تصميم ميكلانجلو لسقف سيستينا لوجدناه تكويناً عضوياً محكماً تسيطر عليه فكرة فلسفية وفنية موحّدة ، يمزج فى إيقونوغرافيته بيْن اللاهوت التقليدى العبرى ـ المسيحى والفلسفة الأفلاطونية التى تشرّبها فى صباه أثناء إقامته بقصر لورنزو دى مديتشى ، وهى التى شكّلت وجدانه فبقى إلى آخر حياته مسيحياً مؤمناً بالأفلاطونية ، أى مؤمناً بوجود قوة خارقة أعلى من قوة الإنسان وتوجّه نشاطه هى قوة الإلهام . قسّم ميكلانجلو فراغ السقف إلى الأشكال الهندسية الأفلاطونية التى ذكرناها من قبل وهى المثلث والدائرة والمربع (لوحة ٣١٥ ، ٣١٦) ، ثم عاد فقسّم التكوين ثانية إلى مناطق ثلاث تلعب فيها كثافة الضوء دورها ، تغطى أدناها وأشدّها قتامة البنيقات [١١٢] الثمانى المثلثة وبنيقات الأركان الأربعة التى جاءت على شكل المقرنصات [١١٣] ، وتشمل الثانية الفراغ المحصور بين البنيقات المثلثة والمنطقة الثالثة العليا من السقف المخصصة للوحات التسع الرئيسية . وتواكب هذه التقسيمات من الناحية الرمزية مستويات الوجود الأفلاطونية الثلاثة التى سبق ذكرها : عالم الوهم والخيالات وقد مثّله ميكلانجلو بالإنسان غير الملهم الذى لم يتلق رسالة الوحى بعد وصوّره فى أدنى المستويات على البنيقات المثلثة الثمانى ، وعالم الصيرورة المادى المتغير ومثّله ميكلانجلو بأنبياء العهد القديم والعرّافات الوثنيات الذين يتوسطون بين الإنسان والله بحكم ملكاتهم العقلية السامية وصوّره فى المنطقة المتوسطة بين المثلثات واللوحات التسع ، على حين صوّر فى المساحة العليا قصة الخلق والإنسان وعلاقته المباشرة بالله والتى تطلّ علينا من خلال التقسيم المعمارى من أعلى مستوى كونى* .

وتقدّر مساحة السقف التى صوّرها ميكلانجلو بحوالى ثلاثة آلاف وخمسمائة متر مربع تضم ثلاثمائة شخصية . وكان ميكلانجلو قد بدأ برسم المخطط المبدئى (الكرتون) على الورق وقسّمه إلى أجزاء يجرى تنفيذ كل جزء منها فى يوم واحد وذلك لتحديد إيقاع العمل منذ لحظة الشروع فيه ، وإن كان الارتجال الوهلى قد جعله يخرج على مخططه فى بعض الأحيان . كما كان فى البداية ملتزماً بألوان محددة فإذا به مع تقدّم العمل يؤثر تدرّجات اللون الرمادى الذى كان يسبغ على أشكاله المصوّرة طابع التماثيل المنحوتة . ومع أنه كان من الشائع أيامها ألا ينفرد « الأستاذ » وحده بتنفيذ مثل هذه الأعمال الضخمة بل يعاونه تلامذته إلا أن الثابت أن ميكلانجلو قد قام بتصوير السقف كله وحده حتى اقتصر عمل مساعديه على التجهيزات الأولية فحسب .

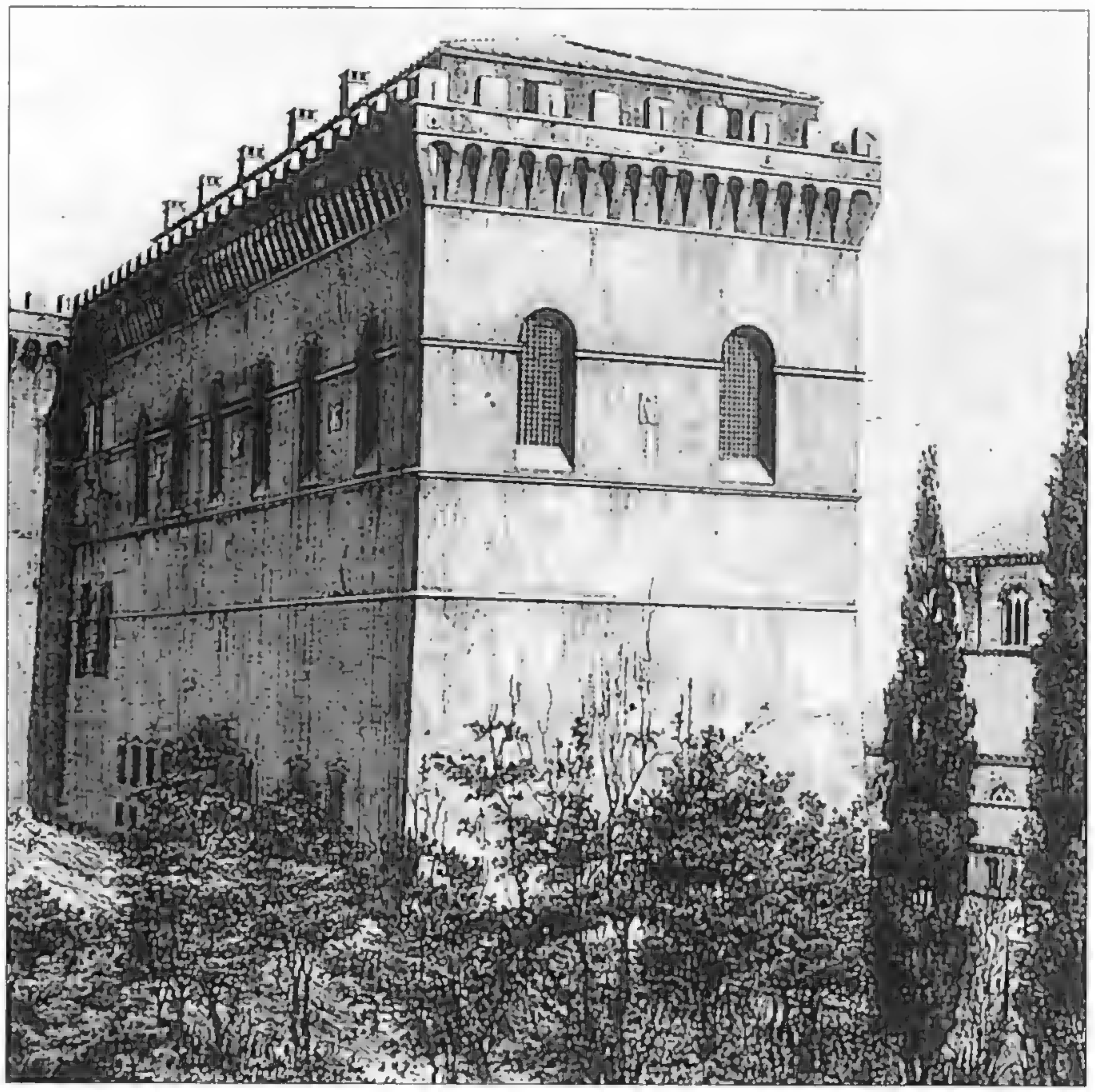
* لمزيد من التفاصيل انظر « ميكلانجلو » لصاحب هذه الدراسة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ .

ولما كان ميكلانجلو قد صوّر قصة الخلق من بدايتها حتى **انتشاء نوح بالخمر** بحيث نطالعها على سقف المصلّى بادئين من النهاية ، فإننا ما نكاد ندلف إلى القاعة حتى يعلونا **نوح بجسده المستلقى ثملاً** (لوحة ٣١٧ أ ، ب) غير أننا كما نرى نوحاً الإنسان فريسة نزواته البشرية نراه أيضاً كادحاً من أجل لقمة العيش ، فهو على يسار اللوحة يحرث التربة القاحلة قوى البدن واهن الروح ، ثم نرى أبناءه من حوله بعد أن شرب خمراً فسكر وتعرّى ، غير أن ابنه الأصغر حام لم يكترث حين وقع بصره على عورة أبيه فلم يتعجّل بسترها على نحو ما جاء فى سفر التكوين . وحين أفاق نوح من غيبوبة سكره وعلم ما كان من أمر حام صبّ عليه لعنته دون أخويه سام ويافث اللذين سارعا بستر عورة أبيهما . وكأنما شاء ميكلانجلو أن يجعل هؤلاء الأبناء شهود المصير المأساوى للإنسان المقدور عليه أن يلهث ويكدّ ويخطو إلى الشيخوخة حتى ينتهى إلى الموت . وتذكّرنا وضعة نوح المستلقية بتماثيل الآلهة الرومانية التى طالما تطلّع إليها ميكلانجلو فى إعجاب حتى غدت أحد مصادر إلهامه الأثيرة ، وقد مال رأسه فى هذه اللوحة على صدره فى إرهاصة بليغة بالنهاية المرتقبة وهو على بعد خطوات من الموت . ثم تأتى لوحة **الطوفان** (لوحة ٣١٨ أ ، ب ، ٣١٩ أ ، ب) التى تذكّرنا أشكالها بالجنود العراة المستحمين فى نهر الأرنو خلال معركة كاسكينا ، وتكشف لنا عن منهج ميكلانجلو فى استغلال الفراغ للإيحاء بكثرة الشخوص الوافدة صوب المشاهد من وراء الجبل فى تعاقب يستعصى معه الإحصاء ويدفع المرء إلى التسليم بضخامة الحشد المتدفّق . وتصور هذه اللوحة هول المأزق الذى يترصّد الإنسان عندما تحاصره عوامل الطبيعة القاسية التى لا يملك معها إلا الاستسلام والامتثال . وتصور اللوحة الثالثة (لوحة ٣٢٠ ، ٣٢١) **نوحاً وأبناءه حول المذبح وهم يقدّمون القرابين** ويجمعون الوقود ويشعلون النار ليتنسّم الربّ رائحة شواء ذبائحهم التى يضحّون بها شكراً له على نجاتهم من الطوفان . . . . فيرضى . ويضم ثنائى الغلمان العراة حول اللوحة رصيعتين برونزيّتين نقش عليهما مصرع أوريا . وكم يتملّكنا العجب والإعجاب إزاء السكينة التى تجلّل مشهد «**ذبيحة نوح**» التى تتباين مع الهرج والمرج الدرامى الذى ينتاب جموع البشر الجزعة المذعورة فى لوحة «**الطوفان**» أولى المشاهد التوراتية فى لوحات السقف . وتنتهى هذه المجموعة من اللوحات التى يقوم خلالها « الإنسان » بدور البطولة بـ«**ثمل نوح**» رمزاً للإنسان الذى يُنجيه ربّه من الكوارث ، فإذا هو يركن إلى الرذيلة وكأنها قدرٌ محتوم .

ومع إتساع المساحة المتاحة لميكلانجلو تزداد قدرته ، فنراه فى لوحة «**سقوط آدم وحواء فى الخطيئة وطردهما من الجنة**» يبسط جناحيه محلّقاً إلى ذرى لم يبلغها أحد من قبل ولن يبلغها أحد من بعد (لوحة ٣٢٢) . فقد كان مَنْ قبله يصوّرون خطيئة الإنسان شخصين واقفين متواجهين يربط بينهما مشهد تناول التفاحة من شجرة معرفة الخير والشرّ التى بينهما ، لكن ميكلانجلو لا يقنع بمحاكاة الأسلاف بل يبتكر تكويناً جديداً ، كما أنه لا يصوّر الغواية كما كانت تصوّر قبله على نحو سلبىّ بل يحيلها إلى فعل إيجابى يختاره الإنسان مريداً . فيصوّر حواء فى وضعة الاسترخاء المعهودة فى التصوير الرومانى مولّية ظهرها للشجرة ، متلفّتة التفاتة عابرة إلى الحيّة التى لها جذع امرأة وهى تتناول التفاحة فى تثاقل . وصوّر آدم فى الشطر الأيسر من الصورة ضخم الجسم يمدّ يده إلى غصن الشجرة الذى يُظلّ حواء وقد بدا جسدها غضّاً يثير الشهوة . وكما أبدع ميكلانجلو فى تصوير قصة

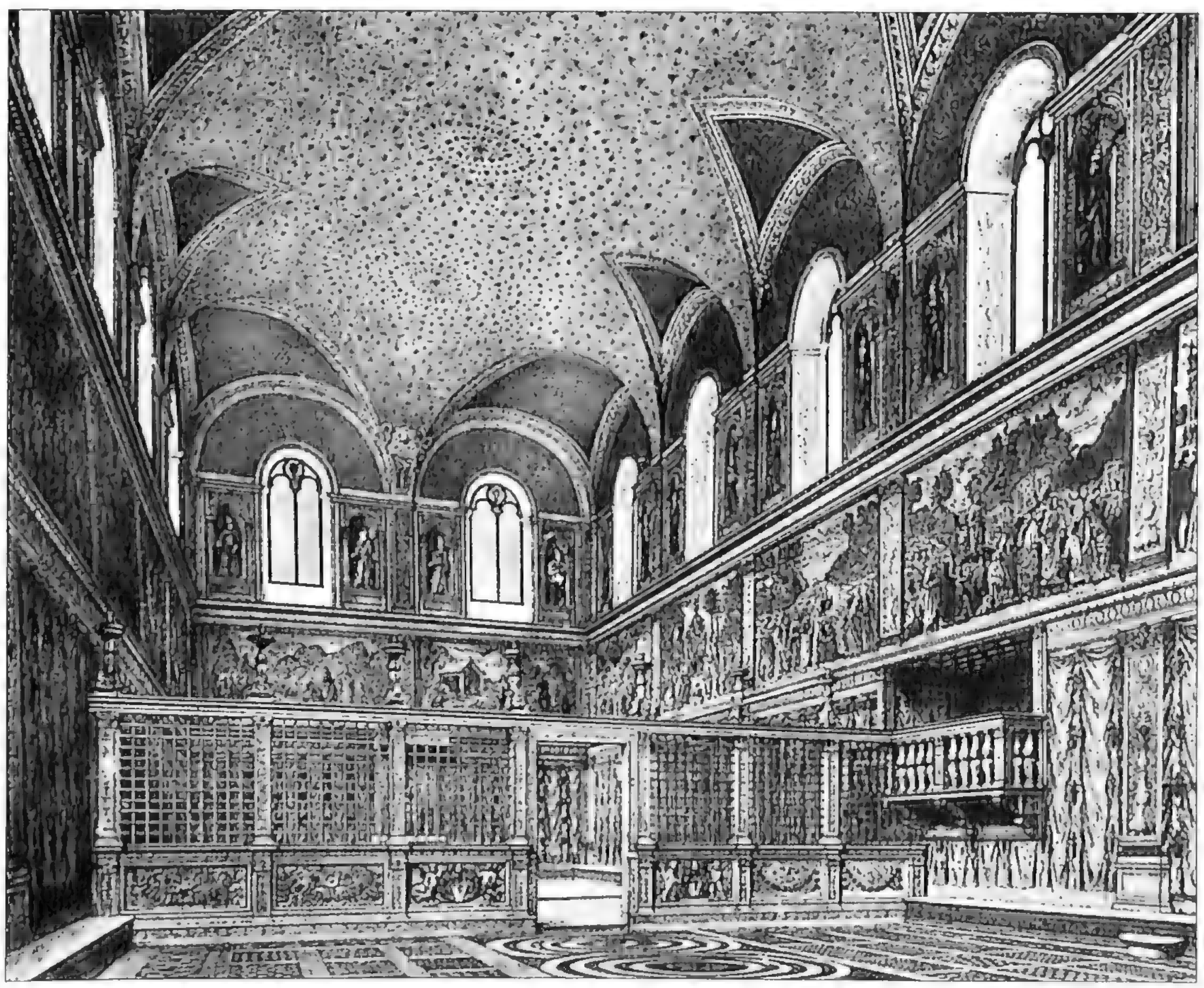
الغواية ، نراه وهو يصوّر جسد حواء قد أضفى عليه فكرة جديدة ، مؤدّاها أن الإسراف فى التراخى الأنثوى يوقظ فى النفس الميل إلى ارتكاب الخطيئة . ونرى ميكلانچلو لم يصوّر الجنة فى غير حفنة من أوراق الشجر دون أن يعرض لها بتصوير كامل ، وهو مع ذلك قد وفّق كل التوفيق فى الإيحاء بنعيم الجنة بما أودع الصورة من حركة وعمق فى الفراغ كما أفلح فى تجسيد شقاء آدم وحواء بعد أن طُردا من الجنة حين صوّرهما فى الطرف الأقصى من الصورة من الجهة اليمنى جاعلاً بينهما وبين الشجرة هوّة عميقة . ويفسّر بعض مؤرخى الفن جمع الفنان بين الحيّة والملاك الذى تولّى طرد آدم وحواء من الجنة بأنه تعبير ذو مضمون قصد إليه ميكلانچلو ، هو الربط بين الجريمة والعقاب ، كما فى العلّة والأثر إذ هما مظهران ندّان للشر . ونلحظ من أول وهلة اختلاف تعبير مشهد آدم حين طرد عنه فى مشهده بعدما استسلم للغواية ، فهو فى مشهد الطرد يبدو معتزاً بآدميته رغم عرفانه بخطيئته ، ثم نراه مع هذا يحاول أن يدفع عن نفسه السيف الذى شهره عليه الملاك . وتبدو حواء وقد انطوت على نفسها فى كنف آدم محتمية به ، وتستر وجهها بكفّيها مسرعة فى خطاها بينما تدير وجهها إلى الجنة لتحظى منها بنظرة أخيرة تنطوى على أسى عميق . وهكذا نرى إلى اليسار من الصورة مشهد الغواية وقد بدا فيه آدم وحواء تملأهما الرغبة الطاغية ، وإلى اليمين مشهد الطرد يشيع فيه تعرّف الخطيئة والندم على ارتكابها .

ثم نلتقى بلوحات خمس تمثّل المراحل التى مرّ بها خلق الله للكون والبشر والتى بطلها الربّ ، فتتوالى هذه المشاهد فى تدرّج يفيض حركة وحيوية . ففى اللوحة التى تمثّل **فصل اليابسة عن الماء** (لوحة ٣٢٣ أ ،ب) نرى قدرة الله جليّة وهو يندفع من خلفية الصورة باسطاً يديه فوق سطح الماء ، ونكاد نخال أن إحساس الفنان بالسلام كان فى تصوّره هاتين اليدين المبسوطتين فوق الماء وكأنهما تباركان الكون . وكما قصد بقِصَر الذراع اليمنى التعبير عن التضاؤل النسبى ، فقد أبرز تكوينه الفنى بجعل صورته تغمر المساحة المحدودة بالإطار .



لوحة ٣١٦ جـ : قاعة مصلّى سيستينا من الخارج

ثم نشهد بعد ذلك صورة **الإله وهو يخلق الشمس والقمر والنجوم** (لوحة ٣٢٤ أ ، ب) بإشارات آمرة نفيد منها قدرة الإله وهيمنته التى لا يخرج عن طاعتها شئ على تلك الأجرام النارية جمعاء ، على خلاف ما صوّر به الإله وهو يبارك الكون فى اللوحة السابقة . وفى هذه الصورة يبدو الإله وكأنه الجرم السماوى الأكبر يدور فى فلكه وينثر هنا وهناك النجوم والكواكب التى تأخذ هى الأخرى دورتها فى مدارها المرسوم . وتتجلّى الحركة الدينامية فى ظهور الإله مرتين فى هذه الصورة ، حيث نراه مرة وهو يندفع إلى الأمام شامخاً بجذعه وقد بسط ذراعيه ليخلق الشمس والقمر فى وقفة خاطفة . ومع أن الذراعين يشيران فى انبساطهما إلى حركة الخلق ، غير أننا نرى الذراع اليمنى تبدو أقوى أثراً ليس لاتجاه الإله



لوحة ٣١٦ ب: قاعة مصلى سيستينا بقصر الڤاتيكان من الداخل قبل قيام ميكلانچلو بتزينها



الجداران الطوليان. مصلى سيستينا


ERITHRAEA
EZECHIEL

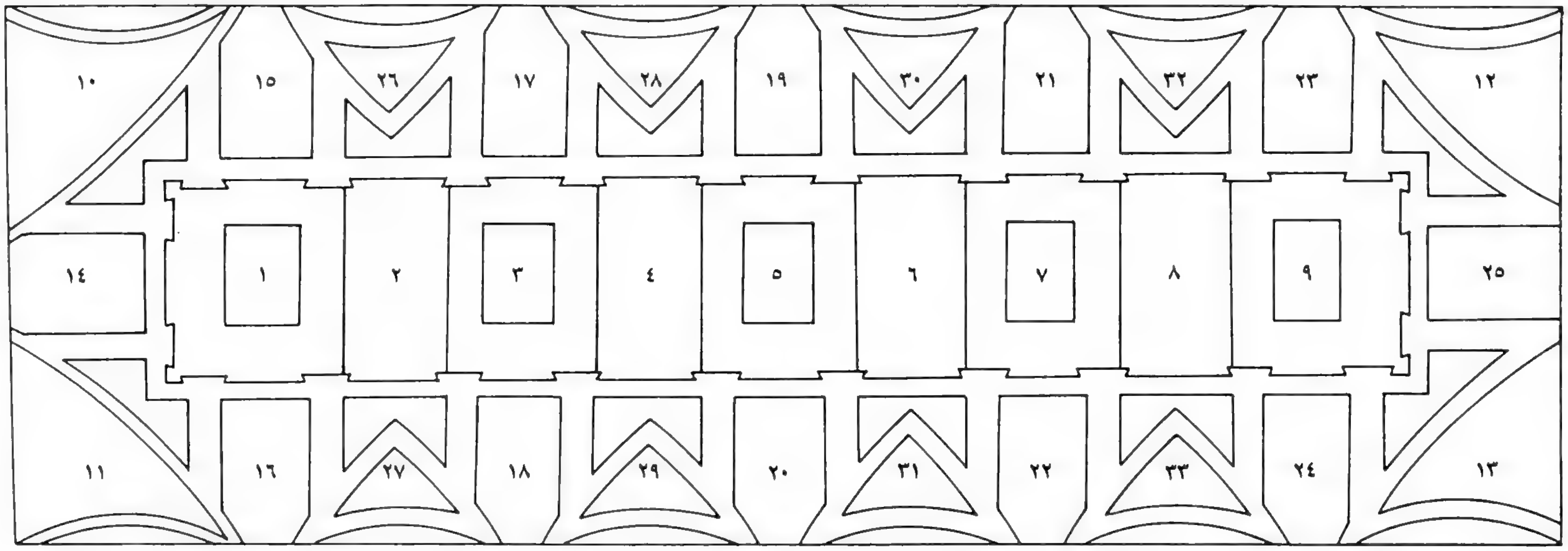

HIEREMIAS


LIBICA


DANIEL
CVMAEA


DELPHICA
ESAIAS
6

لوحة ٣١٦ أ: شكل يحدّد مواقع اللوحات فى سقف مصلى سيستينا



١ ـ فصل النور عن الظلمة. (لوحة ٣٢٥)

٢ ـ خلق الشمس والقمر والنجوم.

٣ ـ فصل اليابسة عن الماء. (لوحة ٣٢٣)

٤ ـ خلق آدم. (لوحة ٣٢٦)

٥ ـ خلق حواء. (لوحة ٣٢٨)

٦ ـ الخطيئة الأصلية والطرد من الجنة.

٧ ـ ذبيحة نوح. (نوح وأبنائه يقدمون القربان لله). (لوحة ٣٢٠)

٨ ـ الطوفان. (لوحة ٣١٨)

٩ ـ سُكر نوح. (لوحة ٣١٧)

١٠ ـ عقاب هامان.

١١ ـ الحيّة النحاسية.

١٢ ـ داود وجوليات.

١٣ ـ يهوديت وهولوفرنيس.

١٤ ـ النبى يونان.

١٥ ـ النبى إرميا.

١٦ ـ العرّافة الليبية.

١٧ ـ العرّافة الفارسية.

١٨ ـ النبى دانيال.

١٩ ـ النبى حزقيال.

٢٠ ـ العرّافة الكوميّة.

٢١ ـ العرّافة الإريترية.

٢٢ ـ النبى إشعياء.

٢٣ ـ النبى يوئيل.

٢٤ ـ عرّافة دلفى.

٢٥ ـ النبى زكريا.

٢٦ ـ سليمان ولد رحبعام مع أمه وأبيه.

٢٧ ـ يسّى وَلَد أبيّا مع أبيه وأمّه.

٢٩ ـ آسَا ولد يَهُوشَافاط مع أبيه وأمّه النائمة.

٣٠ ـ عُزَيّا ولد يوثام مع أمه وأبيه.

٣١ ـ حزقيا ولد منسّى مع أمه وأبيه.

٣٢ ـ زَرُوبّابل ولد أبيهود مع أمه وأبيه.

٣٣ ـ يوشيا الملك ولد يكُونْيا مع أبيه.

لوحة ٣١٥: ميكلانجلو: لوحة شاملة لسقف مصلى سيستينا بالفاتيكان
بعد تنظيف التصاوير الجصّية وترميمها، وقد أعدّها نفرٌ من مصوّرى متاحف الفاتيكان وعلى رأسهم
ألسّاندرو براتشينى وبييترو زيجْروسّى بعد تجميع ٣٩ صورة لتقديم هذه التحفة الفنية التى تمخضت عن عبقرية ميكلانچلو


ZACHERIAS



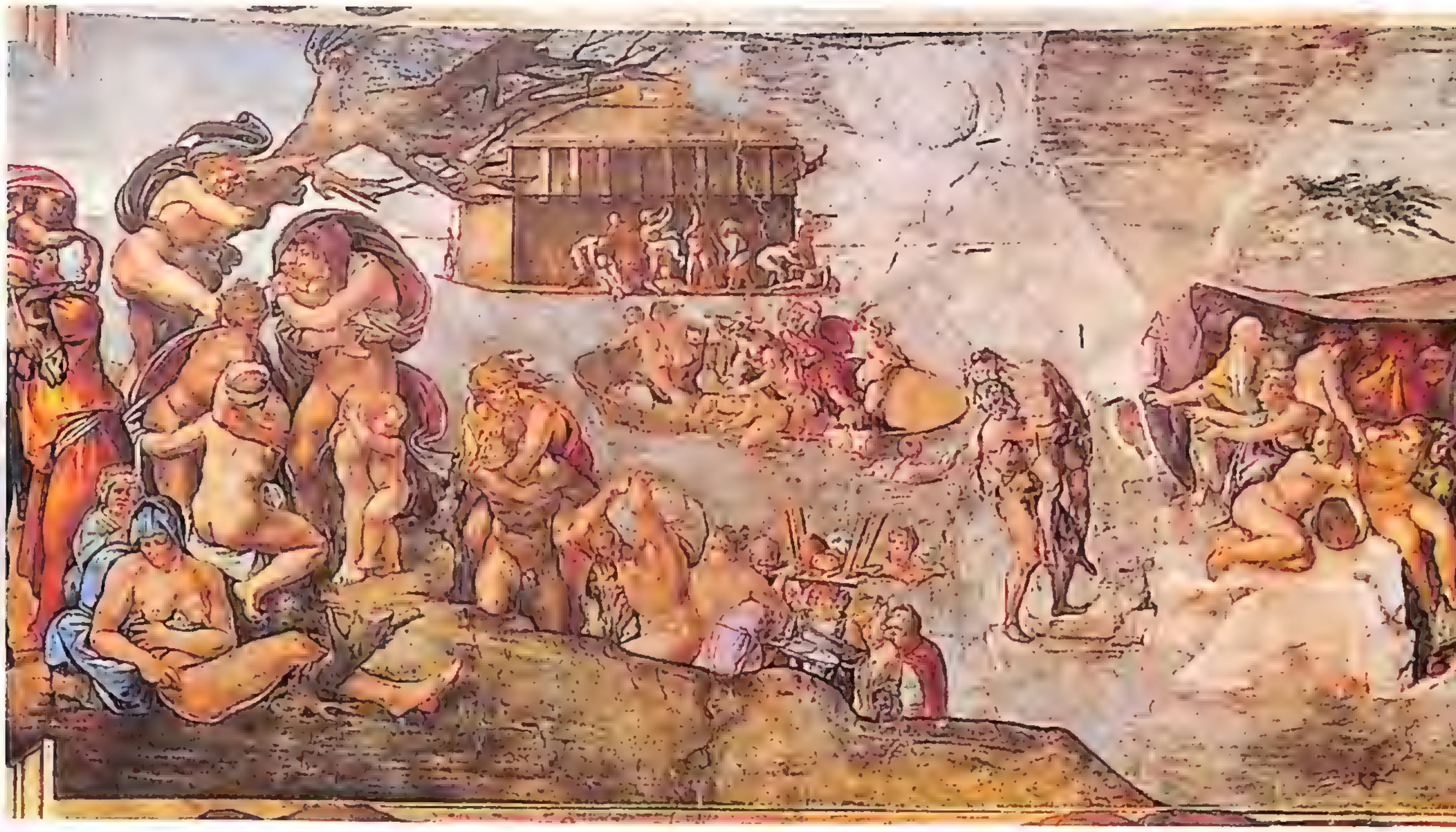




لوحة ٣١٧ أ : ميكلانچلو. سُكر نوح. قبل الترميم



لوحة ٣١٧ ب : ميكلانچلو. سُكر نوح. سقف مصلّى سيستينا. شرب نوح نبيذا وسكر وتعرّى فرآه حام ابنه الأصغر فلم يستر عورته.
ولما أفاق نوح من سكره وعلم ما فعله ابنه حام لعنه من دون أخويه سام ويافث اللذين يبدوان فى اللوحة يستران عورة أبيهما بينما يقف حام ساخرا مستهزئا



لوحة ٣١٨ أ : ميكلانچلو: الطوفان. قبل الترميم



لوحة ٣١٨ ب : ميكلانچلو: الطوفان. سقف مصلّى سيستينا. يتوسّط اللوحة قارب ينوء بحمله على وشك الغرق، ويحاول الناجون فى خلفية اللوحة التعلّق بفُلك نوح





لوحة ٣١٩ أ : ميكلانچلو. تفصيل من لوحة الطوفان



لوحة ٣١٩ ب: ميكلانچلو. تفصيل من لوحة الطوفان





لوحة ٣٢٠ أ : ميكلانچلو. ذبيحة نوح. قبل الترميم

لوحة ٣٢٠ ب : ميكلانچلو. ذبيحة نوح. «بعد انتهاء الطوفان أمر الله نوحا بالخروج من الفلك هو وامرأته وبنوه ونساء بنيه وكل الحيوانات والطيور والبهائم. وبنى نوح مذبحا للرب وأخذ من كل البهائم والطيور الطاهرة
وأَصْعَدَ مُحْرقاتٍ على المذبح فتنسّم الرب رائحة الرضا» (تكوين ٨: ١٥ - ٢١)





لوحة ٣٢١ أ : ميكلانجلو. سقوط آدم وحواء فى الخطيئة وطردهما من الجنة





لوحة ٣٢٣ أ : ميكلانجلو. فصل اليابسة عن الماء. قبل الترميم



لوحة ٣٢٣ ب : ميكلانجلو. فصل اليابسة عن الماء. سقف مصلّى سيستينا. وعلى جانبى اللوحة ثنائى من الغلمان العراة يضمّان رصيعتين برونزيتين نُقش على إحداهما قصة موت أبشالوم، وخلت الرصيعة الأخرى من النقش





لوحة ٣٢٤ أ : ميكلانچلو. خلق الشمس والقمر والنجوم. قبل الترميم



لوحة ٣٢٤ ب : ميكلانچلو. خلق الشمس والقمر والنجوم. سقف مصلّى سيستينا.





لوحة ٣٢٥ أ : ميكلانچلو. فصل النور عن الظلمة. قبل الترميم



لوحة ٣٢٥ ب : ميكلانچلو. فصل النور عن الظلمة. سقف مصلّى سيستينا. وعلى كلا جانبى اللوحة ثنائى من الغلمان العراة يضمّان رصيعتين برونزيتين نُقش على العليا منهما قصة فداء اسحق (تجربة ابراهيم)، وعلى السفلى إيليا يصعد فى العاصفة إلى السماء فوق مركبة من نار وخيل من نار







لوحة ٣٢٧ : ميكلانچلو. تفصيل من لوحة خلق آدم.
لمسة اليد الإلهية هى مركز الصورة وبؤرتها



لوحة ٣٢٦ : ميكلانچلو. خلق آدم. سقف مصلّى سيستينا.



لوحة ٣٢٨ : ميكلانجلو. خلق حواء. سقف مصلّى سيستينا.



إليها بنظرته فحسب بل لأن الفنان عبّر عن هذا المعنى بالتضاؤل النسبى . ثم نراه بعد أن أتمّ دورته قد استدبرنا وانطلق انطلاقة الإعصار فى أعماق الصورة . وإذا كان تصوير الشخص مرتين فى لوحة واحدة تقليداً فنياً قديماً ، فهو هنا يمثّل الأثر الجوهرى للحركة الصاخبة الهادرة إقبالاً وإدباراً . ويكشف هذا الإيجاز المتتابع من ميكلانچلو عن ميله إلى تمييز طبيعة الإله الخلاّقة أكثر من تصوير مخلوقاته .

ولعل لوحة **فصل النور عن الظلمة** (لوحة ٣٢٥ أ ، ب) تصل بنا إلى الذروة فى تصوير الخلق ، إذ نرى النور ينبثق من العماء . وهنا تمتزج الحكمة المسيحية المنادية بأهمية تعرّف الحقيقة لتحرير النفس بحكمة سقراط التى أنطقته إياها الهاتفة الإلهية وهى « اعرف نفسك » . وهكذا يتضح لنا كيف تطور تصوير الإله من جعله على صورة الإنسان فى لوحة خلق حواء – كما سنرى – ، ثم جعله روحاً تتجلّى فى الكون خلال اللوحات التالية ، وإذا هو فى هذه اللوحة يتحول إلى ما ينبض به الملكوت من روح مجرّدة ، ويصبح الجسد مهبطاً لهذه الروح لا معالم للوجه فيه إذ تغشّيه كِسَفٌ من الضباب .

نشهد بعد ذلك لوحة **خلق آدم** (لوحة ٣٢٦ أ ،ب) وهو الموضوع الذى يمثّل بدء خلق الإنسان ، وهو من الأعمال النادرة التى تجمع بين الإبداع المعجز والبساطة الفائقة حتى لدى أولئك الذين لا يشغلهم الفن كثيراً ، فللمشهد أثره الآسر مع النظرة الأولى ، وكلما أطال المرء التطلع إليه ازداد به شغفاً . فنرى آدم وقد جلس فوق الأرض كما هى الحال فى التماثيل اليونانية والرومانية التى تمثل آلهة الأنهار والخمر اللاصقين بالأرض الغارقين فى متعها ولا يحاولون الفكاك منها . ويبدو الإله الخالق فى كوكبة من الملائكة تلفّها سَحابة تصوّب صوب جسد آدم الهامد القابع فى مجلسه على الصخرة . ونرى آدم وقد بسط شماله حتى لتكاد أصابعه تمسّ يد الإله التى كأن به مسّا من كهرباء لا يفتأ أن يسرى فى جسد آدم لينفخ فيه من روحه فإذا هو قد دبّت فيه الحياة ، وإذا جسمه قد امتلأ حركة تجلّت فى ثنيه ساقه اليسرى وخروجه بجذعه الذى مثّله الفنان فى وضعة مواجهة ، وفى نبض عضلات ساقه اليمنى التى صوّرها الفنان بالمجانبة . ويبدو أن تقبّل آدم للحياة كان على مضض منه ، وهذا ما تأثّر فيه ميكلانچلو بنظرة أفلاطون إلى الدنيا بازدراء وعدّه الحياة عبئا ثقيلاً ومجازاة للإنسان على تناسيه ما كان يمتّ به من صلة إلى الألوهية قبل أن يهبط إلى عالم الحسّ مخلّفاً وراءه عالم التأمل . وفى كنف الإله وفى ظلّ عباءته تتراءى حواء وكأنها لا تزال طىّ الغيب مستكنّة فى أعماقه ، تُرهص بما سوف يناله الجنس البشرى على يديها من شقاء . وقد برع ميكلانچلو أيما براعة فى جعل لمسة اليد الإلهية مركزاً للصورة وبؤرة لها فهيّأ لنا أن ندرك القدرة المطلقة للألوهية فى يسر ، وهذا لاشك معجزة من معجزات الفن المأثورة . (لوحة٣٢٧) .

ثم نلتقى بمشهد **خلق حواء** (لوحة ٣٢٨ أ ، ب) التى يبدو فيها الإله وهو يشير بيمناه لخلق الأنثى ، ولا نرى يده تمسّ جسد حواء أو ضلع آدم كما فعل المصورون من قبل ، وهو ما يدلّنا على نظرة ميكلانچلو الأفلاطونية إلى الخلق وأن مردّه إلى العقل فحسب ، إذ يتجلّى الإله مهيباً بين طيّات عباءته منكبّاً على الكون برأسه بينما تبدو حواء ناهضة طائعة أمره ، تغشاها دهشة بين يدى جلالة الربّ ويغمرها ورع وضراعة شأن المستغرق فى صلاته . ومع ذلك تبدو فى قوام يشيع منه جمال بلا حدود ، فقد أودع فيه ميكلانچلو مفهومه فى جمال الجسد . وفى نفس اللوحة يظهر آدم وقد اضطجع على جنبه الأيمن مستنداً إلى صخرة ضامّاً أطرافه وكأنه جثة هامدة ، وكتفه اليسرى تبرز إلى الأمام وذراعه اليسرى متكئة على جذع شجرة . وعلى حين نرى الخط المحيط بالتل يساير جسم آدم ويحتويه نرى جسم حواء يتوازى مع جذع شجرة مشذّب الأغصان . وبهذا نرى كل شئ قد احتشد فى هذه المساحة المتاحة وقد شارف الحافات ، فإذا المكان يضيق بالإله الذى استحال عليه أن يرفع رأسه فى شموخ . ومن بين سائر اللوحات التى حاول فيها الإنسان الفانى أن يصوّر القوة المطلقة العصيّة على الفناء جاءت هذه اللوحة أكثرها بياناً . وفى الحقيقة إن تصاوير سقف مصلّى سيستينا هى والتصاوير الجدارية لرافائيل بمبنى الفاتيكان قد استطاعت أن تنقل إلينا من فكر إيطاليا فى عصر النهضة أكثر مما نقلته آدابها المكتوبة ، كما أنها كشفت عن عمق بصيرة ميكلانچلو وقدرته على التنبؤ بما يوحى للمشاهدين بأنه فنان كل العصور ، وربما بصفة خاصة عصر الرومانسيين ، وتلك هى الصفة التى تميّزه عن منافسة العبقرى رافائيل .

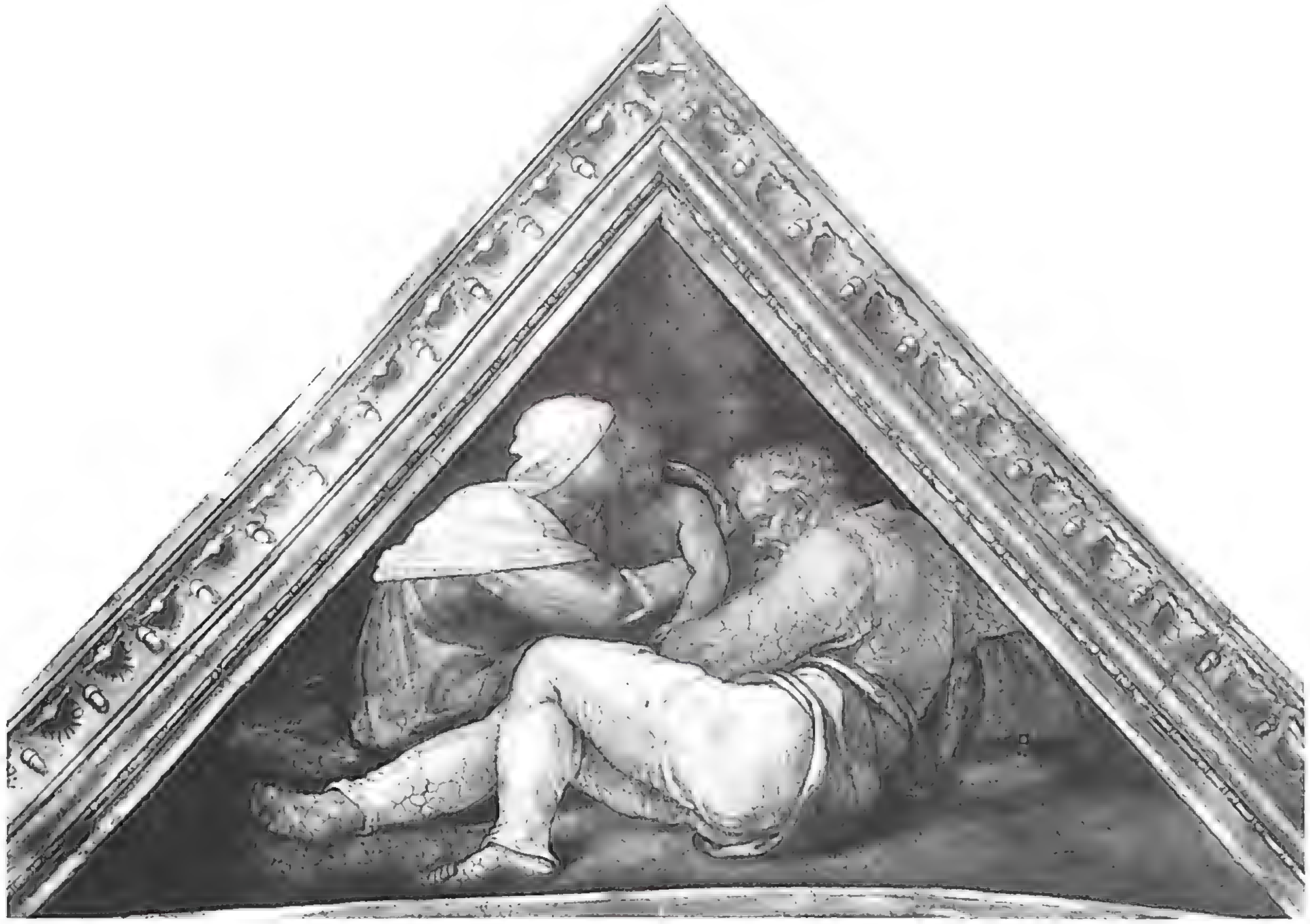
* * *

وتكشف البنيقات الثمانية فى أدنى السقف عن المظهر الموحش للإنسانية قبل أن تزوّدها الإرادة الإلهية بالبصيرة النافذة ، فتعرض أسلاف المسيح الذين تحدث عنهم إنجيل متى فى صفحته الأولى* ، تلك الأجيال المتعاقبة التى اقتصر همّها على التناسل والإنجاب وتسليم شعلة الحياة لأبنائهم القابعين – كما يقول لوقا البشير – فى دياجير الظلام وفى ظل الموت ، انتظاراً للشعلة المضيئة مع ظهور المسيح المخلّص . ويمثّل ميكلانچلو الملك يوشيّا طفلاً وَلَد يكُونْيا مع أمه وأبيه فى إحدى هذه البنيقات (لوحة ٣٢٩) ، وقد حرص على إظهار لقاء الخير بالشرّ حين جعل على يمين الطفل وجه أمه الجميل وإلى يساره وجه أبيه يَكُونْيا المتجهّم عابد الأصنام الذى لم تمسسه بركات الوحى . كذلك حشد الفنان داخل تلك الأطر المثلثة أسراً لأسلاف المسيح غير الواعين برسالات الأنبياء المصوَّرين فوقها ولا بوقائع الخلق الإلهية فى المنطقة العلوية من السقف (لوحات٣٣٠–٣٣٥) .

أما بنيقات الأركان الأربعة التى جاءت على هيئة مقرنصات فتصوّر مشاهد دالة على تدخّل الرحمة الإلهية لإنقاذ العشائر العبرية ، وتضم الأبطال من الرجال والنساء الذين كان لشجاعتهم الفضل فى نجاة قومهم من الهلاك . تروى إحداها قصة داوود وهو يصرع عدو قومه العملاق جالوت بحجر من مقلاعه يصطدم بجبينه فيهوى به أرضاً فيركض داوود نحوه ليعتلى جسده ويفصل رأسه بسيف خصمه (لوحة ٣٣٦) .

وتروى البنيقة المثلثة الثانية قصة يهوديت [چوديث] التى تظاهرت بالفرار لاجئة إلى هولوفرنيس قائد الغزاة الأشوريين ، حتى إذا استقبلها فى خيمته غدرت به ودقّت عنقه . ونراها فى هذا المشهد وهى تُسلمُ رأس هولوفرنيس لخادمتها التى تنحنى لتتناول الرأس

* جميع الأجيال من ابراهيم إلى داوود أربعة عشر جيلا ، ومن داوود إلى سبى بابل أربعة عشر جيلا ، ومن سبى بابل إلى المسيح أربعة عشر جيلا [متى ١ : ١٧] .



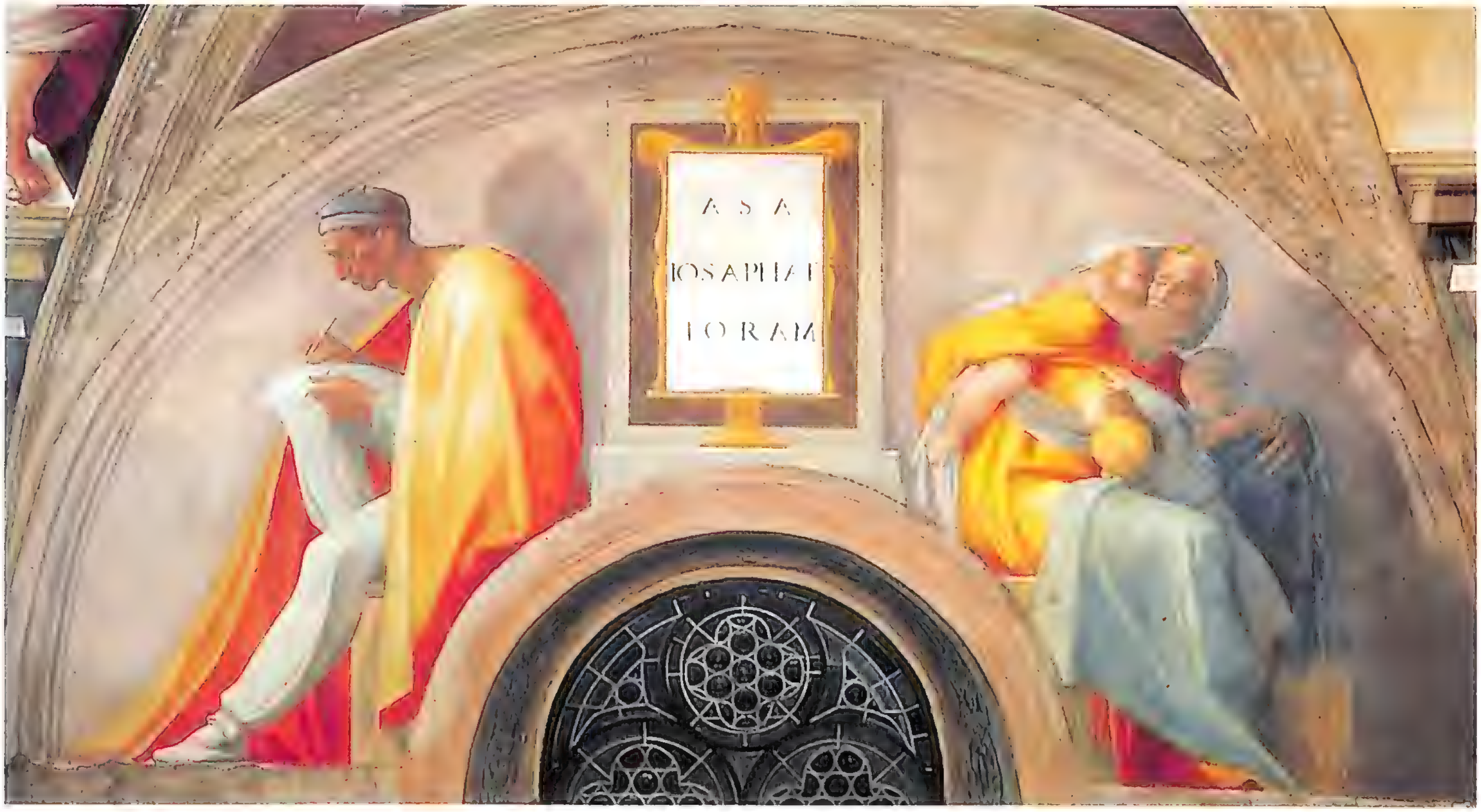
لوحة ٣٢٩ : بنيقة: الملك يوشياً طفلا، ولد يكونيا مع أمه وأبيه



لوحة ٣٣٠ : بنيقة: عازور ولد صادوق

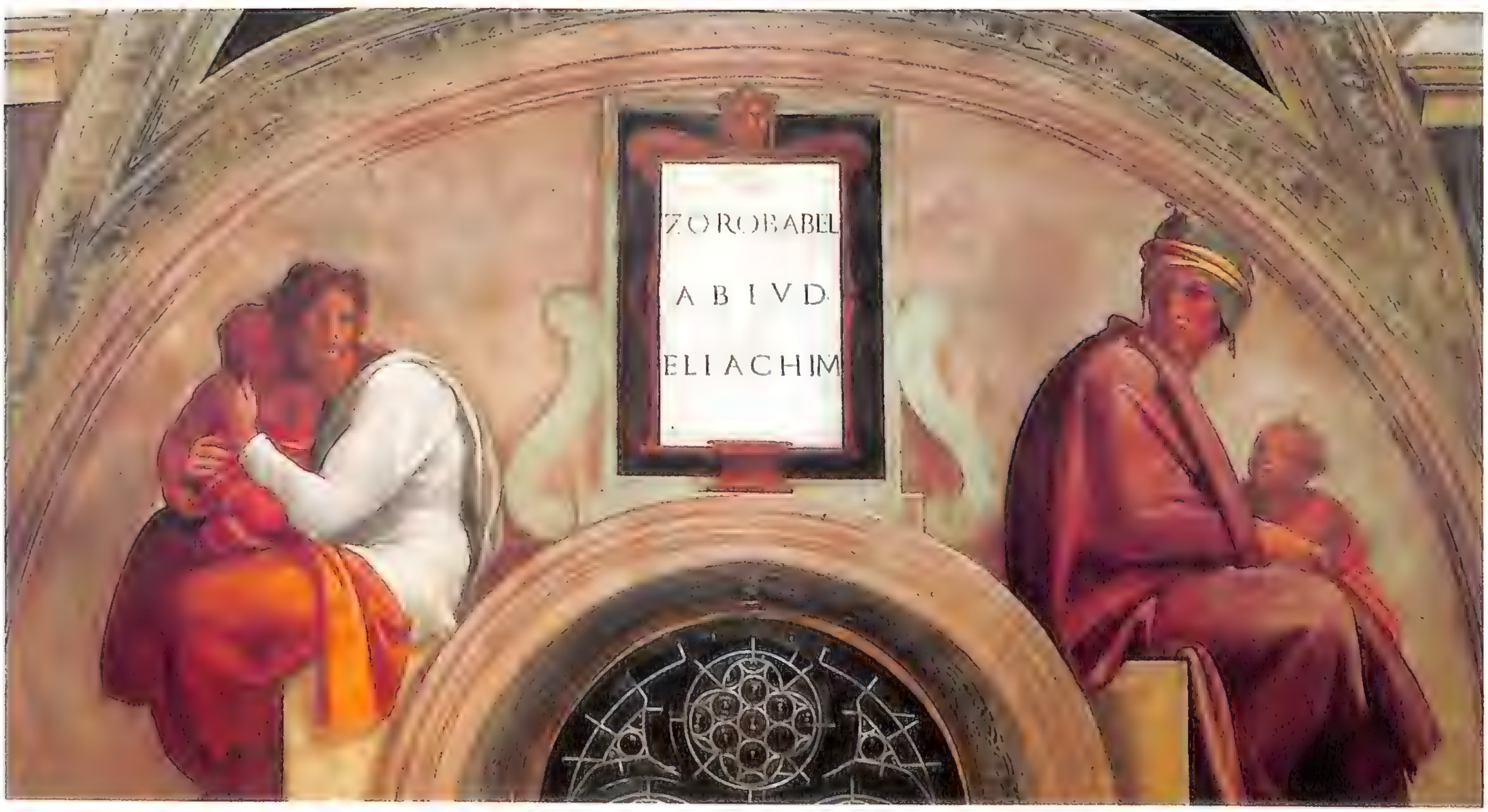


لوحة ٣٣١ : بنيقة: أليعازر ولد متّان



لوحة ٣٣٢ : بنيقة: آسا ولد يهوشافاط ويورام

لوحة ٣٣٣ : بنيقة: أَرُبّابِل ولد أبيهود وألياقيم





لوحة ٣٣٤ : بنيقة: أخيم ولد أليُود

لوحة ٣٣٥ : بنيقة: حزقيا ولد منسّى وآمون





لوحة ٣٣٦ : مقرنصة: قصة داوود وجوليات

لوحة ٣٣٧ : مقرنصة: قصة يهوديت وهولوفرنيس





لوحة ٣٣٨ : مقرنصة: قصة عقاب هامان

لوحة ٣٣٩ : مقرنصة: قصة الحيّة النحاسية



المقطوعة على صحيفتها المرفوعة ، بينما تلتفت يهوديت نحو الفراش الذى يضمّ جثة هولوفرنيس التى ماتزال تنبض بآخر خلجاتها موحية بأنها توشك على النهوض من جديد . وهو ما يؤجّج من حرارة المشهد إلى درجة يمكن معها أن يُعدّ ميكلانچلو مصوّرا درامياً من الطراز الممتاز حتى ولو لم يصوّر فى حياته غير هذا المشهد (لوحة ٣٣٧ أ ، ب) . وفى البنيقة المثلثة الثالثة نرى مصرع هامان كبير مستشارى الملك أحشويرش الفارسى ، وكان قد أقنع مليكه بقتل كافة اليهود فى بابل ، فتحايلت إستر حظيّة الملك اليهودية الأصل حتى جعلت الملك يأمر بصلبه عقاباً له على فعلته (لوحة ٣٣٨ أ ، ب) . وتدور القصص كلها كما نرى حول أخذ الآلهة بيد شخص ضعيف ليتغلّب على خصم قوىّ . ويتعمّد ميكلانچلو أن يرسم لوحة ترهص بالأمل وبظهور المسيح المخلّص حين يصوّر قصة نجاة بنى إسرائيل من بطش فرعون مصر مستوحياً ما جاء بإنجيل يوحنا : « وكما رفع موسى الحيّة فى البريّة ، هكذا ينبغى أن يُرفع ابن الإنسان لكى لا يهلك كل من يؤمن به بل تكون له الحياة الأبدية » . ولم تكن هذه الحيّة سوى تمثال من نحاس علّقه موسى على رايته التى يلتف حولها المؤمنون به كى تُشفى مَنْ ينظر إليها من لدغ الحيّات التى سلّطها الله على بنى إسرائيل حين أساءوا الحديث عن الله وعن رسوله موسى فغضب الله عليهم وعاقبهم بها (لوحة ٣٣٩) . ومن هذا كله يمكن ملاحظة العمق التاريخى للصراع الممتد حتى اليوم فى منطقة الشرق الأوسط .

وتخدم هذه المشاهد غرضاً مزدوجاً ، فهى من ناحية تشير إلى ظهور المسيح المنتظر استكمالاً لأحداث تاريخية ، مُزيحةً الستار عن التخطيط الإلهى لخلاص البشر منذ اللحظة التى وقعت فيها الخطيئة الأولى . ومن ناحية أخرى تكشف ملامح الشخوص المصوّرة الناطقة بالفزع وما يكابدون من عذاب مبرّح عن موقف البشر النادم بعد الخطيئة الأصلية (الأولى) غير مدركين ما أعدّه الله لهم من « خلاص » لا يجول بأخيلتهم ، وهو الفارق بينهم وبين الأنبياء الذين يستمدّون صلابتهم من إيمانهم بـ« الخلاص » المحتوم .

الأنبياء والعرّافات

ولم يقيّد ميكلانچلو نفسه عند تصويره للأنبياء والعرّافات بأية أفكار إيقونوغرافية مسبّقة ، حتى إنه قد حذف أحياناً اللفائف المدوّنة المألوفة فى مثل هذا النوع من التصوير ، متجاوزاً التقليد القاضى بضرورة تدوين اسم النبى المرنو إليه مع تصوير الشكل الذى يشير إلى قول مأثور نطق به عندما كان يدبّ على الأرض ، ملتقطاً ومضات من الحياة الروحية النابضة بالإلهام والتى تجمع بين المناجاة والتأمل العميق والتفكير المكثّف والدراسة الهادئة والحماس الدءوب . وثمة حالة واحدة فحسب صوّر فيها موضوعاً مألوفاً يكاد ينتمى إلى الحياة اليومية ، وهو حركة الإنسان حين يحاول التقاط كتاب من فوق رفٍ ، وفى هذه الحالة بالذات تتبدّى أهمية تصوير الحركة الجسدية .

وتتكون مجموعة الأنبياء من شخوص بعضها فى مقتبل العمر والبعض على مشارف الشيخوخة . ويجلس الأنبياء والعرّافات متعاقبين على الجدران الجانبية فوق عروش ضخمة تحفّ بهم أعمدة مزخرفة مصوّر عليها ولْدان الحب ، وينتهى طرف كل جدار بصورة نبىّ تفصح عن هَويّته لفيفةٌ زخرفية .

نلتقى فى البداية **بالنبى إرميا** صاحب « المراثى » مستغرقاً فى التفكير والتأمل مُسنداً ذقنه الملتحية على يده ، وقد أرّقه العذاب ولحقه الهزال أمام العقاب الذى يترصّد أورشليم لعقوق أهلها ، منزّهاً نفسه عن مخاصمة ربّه ، مناجياً إياه كى يُبطل مقاصد الأشرار . وما من شك فى أن صورة إرميا المعتزل تهزّ الوجدان على الرغم من بساطة مظهره بالقياس إلى غيره من شخوص المجموعة (لوحة ٣٤٠) . وعلى حين صوّر ميكلانچلو العرّافات الكهلات منكفئات وقد احدودبت ظهورهن ، خصّ الشخوص الشابة بالتعبير عن رؤى خالية من الوجد الصوفى وإن لم تنطو على الامتثال وتقبّل الأمور تقبّلاً سلبياً ، بحيث يتساوى تصوير عرّافة إلهية بتصوير داناى عشيقة زيوس على سبيل المثال ، بل هى بين يدى ميكلانچلو حالة إيجابية للنفس المشوقة إلى الله ، دون أن تتميّز هذه الشخوص النمطية بأى صفات فردية مميّزة ، وإن اتسمت أرديتهم بمثالية خالصة فى أنماطها المتشابهة .

ونرى **العرّافة الفارسية** التى تمثّل طلعتها نموذجاً للقبح والبشاعة ، نراها بعد أن بلغت من العمر عتياً وتغضّن وجهها بالتجاعيد ووهن بصرها تحاول جاهدة فك طلاسم ما هو منسوخ فى صحائف المجلّد الذى بين يديها (لوحة ٣٤١) .

ويدرك المشاهد لأول وهلة من تحديقه فى لوحة **النبى حزقيال** المُسنّ المعمّم ما يمور فى وجدانه من غضب كامن حيال ما لمسه من قومه من مراوغة ، وقد وقف غلامٌ إلى جواره (لوحة ٣٤٢) .

وفى لوحة **النبى إشعياء** نحسّ بأنفاس الروح القُدُس تملأ عباءته وكأنها الريح ، وصوّره الفنان ملتفتاً برأسه وقد استغرق فى « رؤيا » التقى خلالها بمريم العذراء (لوحة ٣٤٣) .

ويبدو **النبى يوئيل** بوجه أنضجه العناء الروحى ، مُمعناً النظر فيما تضمّه لفيفة النبؤات (مقالة الغيب) . ويقال إن ميكلانچلو قد أضفى على النبى وجه الفنان برامانتى بجبهته العريضة وشعره المتراجع (لوحة ٣٤٤) .

ونصادف بعد ذلك **العرّافة الإريترية** بما ينطق به وجهها من نبل وعذوبة ونقاء وهى تتنبأ أمام رسول وافد من روما بما سيُصيب المدينة فى المستقبل من رخاء (لوحة ٣٤٥) .

غير أن هناك ما يميّز **عرّافة دلفى** (لوحة ٣٤٦) عن كافة شخوص القرن الخامس عشر المصوّرة ويضفى على حركتها طابع الجلال ، ويغمر التشكيل كله بمظهر الصدق حتى لكأنما لم يكن لمصورها دور ولا اختيار . ولعل السرّ يكمن فى اللفتة المفاجئة للعرّافة التى أزاحت رأسها إلى اليسار لحظة ، بينما تبسط اللفافة بكفّها اليسرى ، متيحة لنا إمعان النظر إليها فى يُسر ، وإن كبّدتها هذه الوضعة بعض الجهد بشدّ كتفها اليسرى نحو اليمنى مع



لوحة ٣٤٠ : النبى إرميا

رفعها قليلا ، بينما تتجه الذراع اليسرى نحو اليمين مخالفة لحركة الرأس الملتفتة إلى اليسار . وبالرغم من هذه المصاعب التصويرية فإنها هى التى تضفى القوة على الوضعة ذات الرأس المواجهة وعلى المحور الرأسى القائم وسط العناصر المتعارضة ، فضلاً عن أن حدّة اتصال الرأس بالعنق وأفقية الذراع يضاعفان من حيوية التواء الرأس ، كما يضيف الضوء عنصراً آخر حين يترك نصف الرأس فى الظل مؤكداً المحور الرأسى المنتهى فى قمّته بطيّة وشاح الرأس المدبّبة . وتتبع عينا العرّافة اتّجاه الرأس بحركتيهما إلى اليسار ، ويمتد التأثير الذى تشيعه فى النفس هاتان العينان المحملقتان المتفحّصتان إلى آفاق بعيدة ، ومع ذلك فإن العينين وحدهما ما كانتا لتقويان على مثل هذا التأثير لولا أن الخطوط المحوّطة كلها تؤكد



لوحة ٣٤١ : العرّافة الفارسية



لوحة ٣٤٢ : النبى حزقيال



لوحة ٣٤٣ : النبى إشعياء



لوحة ٣٤٤ : النبى يوئيل

حركات الرأس والعينين وتضاعف من تأثيرهما . وكما يتطاير الشعر فى نفس الاتجاه إلى اليسار تنتفخ العباءة التى تلفّ العرّافة وكأنها شراعٌ خافق . وتعدّ معالجة أطواء الرداء نموذجاً للتباين الذى يلجأ إليه ميكلانجلو كثيراً بين نصفى الصورة الأيمن والأيسر ، فبينما يقتصر أحدهما على مجرد خط محدّد يتدفّق الآخر بالحركة المتعرّجة . كذلك طبّق الفنان مبدأ التباين على الأطراف حين رفع أحد الذراعين عالياً مفعماً بالتوتر أمام العرّافة وترك الآخر خامداً كأنما أصابه الشلل ، فعلى حين كان القرن الخامس عشر مولعاً بإضفاء القدر نفسه من الحيوية على كل جزء فى الصورة ، آثر القرن السادس عشر الاقتصار على إبراز أجزاء معينة فى الصورة وجدها أشدّ تأثيراً من الأجزاء الأخرى .

وعرّافة دلفى هى أولى العرّافات ، وهى فى التقاليد الإغريقية وعند أفلاطون كاهنة أپوللو فى دلفى ، وفى إنيادة ڤرچيل أنثى فتيّة تهيمن عليها روح النبوّة ، نراها تلتفت برأسها صوب صوت الوحى الإلهى ، ومع أنها ترتدى الثياب اليونانية إلا أن جمالها مشابه لجمال العذراء فى أعمال ميكلانچلو المبكرة ، وعلى كلا جانبى عرشها زوجان من أشكال الكارياتيد* ، هما جزء من الطراز المعمارى المصوّر ، كما يقف خلفها مباشرة صبيّان عاريان يرمزان إلى مصدر وحيها . وعلى حين يقول أفلاطون إن النفس عندما تستغرق فى الحقيقة تحلّق عالياً فوق جناحين ، يفسّر فيتشينو هذين الجناحين بأنهما العقل والإرادة ، بينما يفسّرهما لاندينو بأنهما المظهران التأملى والعملى للحياة .

وكان الفنان قد بدا « متتالية » الأنبياء والعرّافات بلوحة **النبى زكريا** الوقور المُلتحى ضخم البدن متدثّراً بعباءة ذات طوايا عريضة وهو يطالع « رؤيا » تنبىء بدخول المسيح إلى أورشليم على متن أتان نحيلة (لوحة ٣٤٧) .

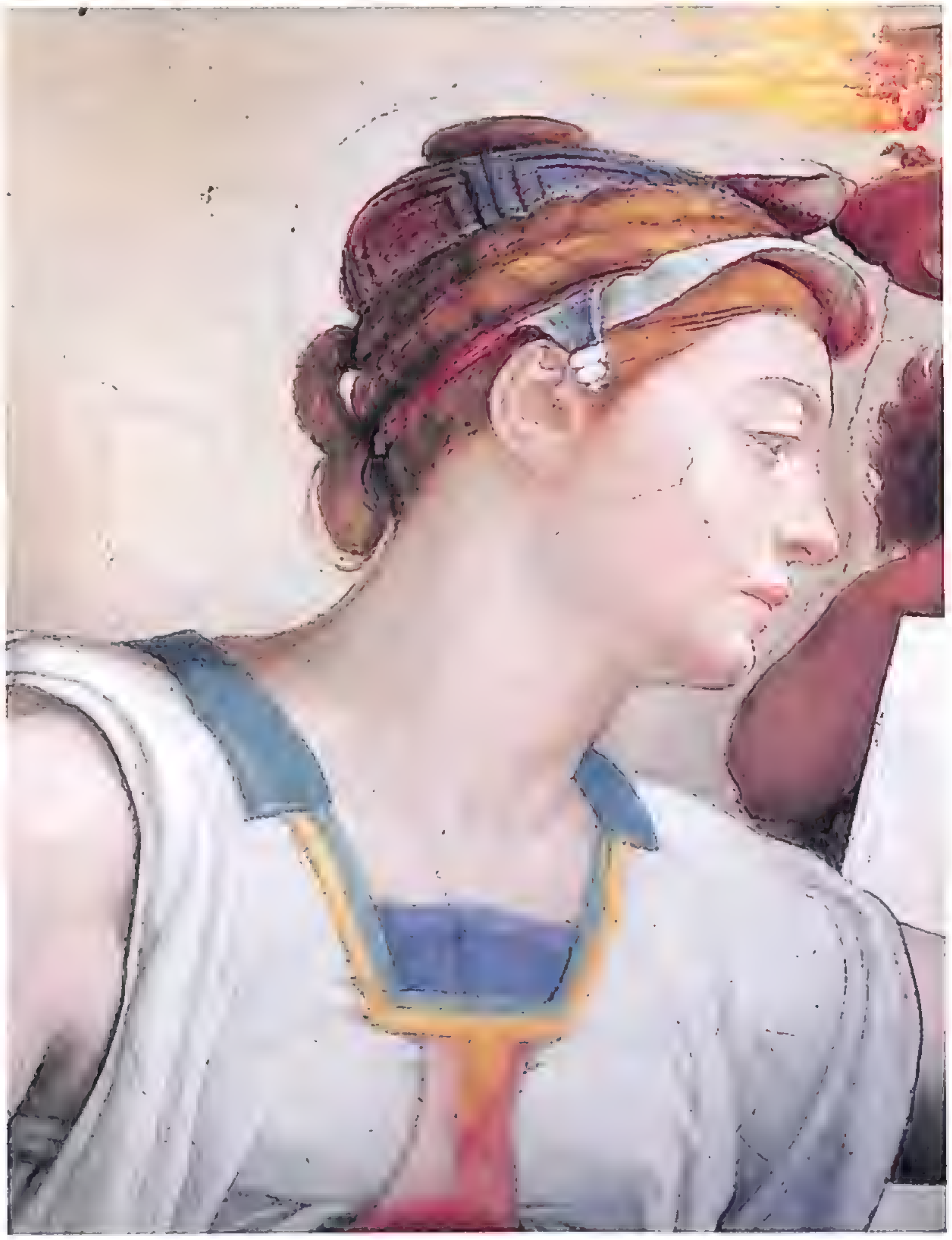
ويمثل جسد **العرّافة الكوميّة** الضخم المفتول العضلات بوجهها البشع الذى أنهكه الزمن ـ شأن العرّافة الفارسية ـ ما تحلّى به الفنان من جرأة فى التصميم ، وقد انكفأت على كتابها بينما يتطلع إليها وِلْدان الحب (لوحة ٣٤٨) .

ويبدو **النبى دانيال** العرّاف شاباً حليقاً فى حركة التوائية** رشيقة رغم عنفها وهو يَعُدّ الأسابيع المتبقّية قبل نزول الروح القدس (لوحة ٣٤٩) .

والسمة الغالبة على صور الأنبياء والعرّافات هى مراعاة خصائص الشخصية المصوّرة والتعبير عن إحدى لحظات التجربة الروحية التى مرّت بها ، وإن تميّزت **العرّافة الليبية** ـ وهى إحدى الأشكال المتأخرة فى تصاوير السقف ـ بثراء شديد فى التنوّع التشكيلى ، من حيث وضعتها الإلتوائية اللّدنة لانتقاء مجلّد ضخم توشك أن تضعه فوق حجرها كى تدوّن فيه ما يكشف عنه هاتف الوحى (لوحة ٣٥٠) .

* الكارياتيد أعمدة إغريقية أيونية الطراز على هيئة صبايا يحملن عَتَب المبنى .

** Contrapposto الوضعة الالتوائية هى وقفة للجسم يختلف فيها اتجاه الرأس والكتفين عن اتجاه الردفين [م . م . ث] .



لوحة ٣٤٥ : العرّافة الإريترية

وتظهر لوحة **النبى يونان** من فوق لوحة « يوم الحساب » ، ويبدو فيها فى حالة وَجْد وانجذاب إلى جوار الحوت ، بعد أن أمر الله الحوت الذى ابتلعه ومكث فى جوفه ثلاثة أيام أن يقذف به إلى البرّ . والمقصود بتصوير هذه القصة الرمز إلى دفن المسيح وقيامته من بين الأموات (لوحة ٣٥١) .

ويسترعى انتباهنا إحاطة كل شخصية من شخصيات مجموعة الأنبياء والعرّافات بواحد أو أكثر من « وِلْدان الحب » Putti (لوحة ٣٥٢) . أما المغزى المراد من تصوير هؤلاء الأنبياء والعرّافات ، فهو الإشارة إلى قدرتهم على التنبؤ بالمستقبل ، إذ يمثّلون تلك الصفوة من البشر المؤمنة بالمسيح المنتظر . على أنه ينبغى التفرقة بين الأنبياء الذين تنبّأوا بمجيء المسيح المنتظر لشعب الله المختار والعرّافات اللاتى ينتمين إلى عالم الوثنية ، ومن هنا كان التشابه بين العرّافات والأنبياء تشابهاً سطحياً بُنِي على ما يتمتّع به من ملكة التكهّن . على أن ميكلانچلو ظل إلى آخر حياته يستنكر أن يقتصر « الخلاص » على شعب بعينه مؤمناً بأنه سيعود ليُظلّ البشرية جمعاء .



لوحة ٣٤٦ : عرّافة دلفى



لوحة ٣٤٠ : النبي زكريا



لوحة ٣٤٨ : العرّافة الكومية [من كوماى]



لوحة ٣٤٩ : النبي دانيال



لوحة ٣٥٠ : العرّافة الليبيّة



لوحة **٣٥١** : النبى يونان

الغلمان العراة «إنبودى»

ويتجابه فوق إطار عروش الأنبياء غلمان عراة يُعدّون أحد أهم ابتكارات ميكلانجلو العبقرية المشوبة بالغموض . ففى أحجامهم المضخّمة العارية يستحضر الفنان نقاء الإنسان الذى خُلق على غرار صورة الإله ، يُعرب بهم عن حيويّة دافقة تتأرجح بين التأمل الصامت واليأس الصارخ وبين الامتثال الحزين والارتياع المفزوع ، لكأنهم كائنات وسيطة بين الربّ والبشر . وجميع الغلمان شبابٌ يافع رائع الجمال يُعدّ كلٌّ منهم تحفة فنية فريدة قائمة بذاتها ، وتتوسط كل اثنين منهم رصيعة دائرية برونزية ملوّنة .

واتّسمت صور هؤلاء الغلمان باتخاذ وضعات وإيماءات وحركات بالغة التنوّع تكشف عن القدر الهائل من التحرّر الذى كان يتمتع به ميكلانجلو ، ويبلغ مجموعهم عشرين غلاما طُمس أحدهم تماماً . وقد أبدع ميكلانجلو فى تصوير أوضاعهم على هواه ، وأجلسهم بالمجانبة لا بالمواجهة على مقاعد حجرية خفيضة محيطين بالمشاهد الصغرى الخمسة بالسقف . وتملك هذه المجموعة من أجساد الغلمان العارية قدرة على بثّ شحنة من الحيوية فى المشاهد تُقنعة على الفور بما ذهب إليه برنارد بيرنسون من « أن الفن أداة ناقلة للحياة » . وقد اكتشف ميكلانجلو للأطراف علاقات شكلية متجدّدة ذات تأثير بالغ ، فإذا هو تارة يجعل أحد الذراعين متوازية مع الساقين ، وتارة يأتى بالذراع المتدلّية فى زاوية قائمة مع الفخذ ، وتارة أخرى يحتضن الشكل بأكمله من قمة الرأس إلى أخمص القدم بخط كاسح مندفع قوى متصل . ومن الواضح أن هذه التنويعات أبعد ما تكون عن التمارين والتصميمات العشوائية ، فليست هناك لفتة أو حركة مهما بلغت غرابتها إلا وقد جاءت بالغة الإقناع . لقد طوّع ميكلانجلو الجسد البشرى لفرشاته لأنه استوعب كُنه ترابط أعضائه ، وهذا هو سرّ عظمة رسومه . على أن ميكلانجلو لم يتبع نهجاً واحداً فى تصوير ثنائى الغلمان ، فهو تارة يجعله متماثلاً متراصفا إلى حدٍ ما فى بداية السقف ، وتارة أخرى يجنح إلى جعله متخالفاً فى نهايته . ولكى نسبر غور هذا التطور يمكن أن نضاهى بين ثنائى الغلمان تحت مشهد فصل اليابسة عن الماء (لوحة ٣٢٣) والثنائى تحت مشهد فصل النور عن الظلمة (لوحة ٣٢٥) . ففى الثنائى الأول تطالعنا وضعة جانبية بالغة البساطة مع فارق هيّن بين الأطراف وتراصف يكاد يكون تاماً بين الشكلين ، بينما نجد فى الثنائى الآخر جسدين غير متشابهين لكنهما من خلال ما بينهما من تباين يرتقيان إلى ذروة التأثير . ويمكن أن نعدّ الغلام المسترخى فى هذا الثنائى (لوحة ٣٥٣) أرقى الأشكال جميعاً لا لوسامة ملامحه وما تنطوى عليه من سكينة فحسب بل لانطوائه أيضا على تباينات حادة فى لفتته وفى وضعته غير المألوفة وفى انحناءة رأسه إلى الأمام ، الأمر الذى يخلّف تأثيراً بالغاً فى المشاهدين . فالتضاؤل النسبى المفاجئ يتلوه مباشرة الوضوح المطلق للمستويات المختلفة المبسوطة على اللوحة بأسرها ، كما يتجلّى الأثر الدرامى للضوء كثيفاً إزاء بساطة شكل الغلام وسكينته . ولم يكن الأمر ليبلغ هذا الشأو من التألّق لو لم يصوّر الفنان « المستويات » وكأنها نحت بارز . وفى الحق إن فن التصوير لم يتجاوز بعد ذلك هذا النموذج للشخصية الجالسة المتوازنة ، وإن تبادر إلى أذهاننا على الفور نموذج خالد من عالم الإغريق القديم هو وضعه ثيسيوس جالساً فوق الجبين المثلث الشرقى لمبنى البارثينون .

ولقد كان ينبغى – كما تقضى الإيقونوغرافية المسيحية التقليدية – أن يكون هؤلاء الغلمان العراة من الملائكة ، غير أن ميكلانجلو آثر أن يجعلهم يجسّدون هنا – وفقاً للنظرية الأفلاطونية – الملكات الذهنية للأنبياء والعرّافات التى يرقون من خلالها إلى تأمل الحقيقة الإلهية وعبور الهوّة بين ما هو مادى وما هو روحانى ، أو ما بين الأرض والسماء . هكذا كان الفرد سواء كان نبيّاً أم عرّافة ، ومن حوله وعلى المستوى نفسه « وِلْدان الحُبّ » ، ثم الغلمان العراة فوقهم يجسّدون البدن والروح والنفس على التوالى . وهذه بدورها تواكب المستويات الأفلاطونية الثلاثة : الحسّية والوجدانية والعقلانية . ويؤدى كلٌّ من هذه الأشكال دوراً جمالياً لتخفيف جفاف التضاريس المعمارية بالسقف (لوحة ٣٥٤ , ٣٥٥) . ولعل رغبة ميكلانجلو فى جعل الغلمان العراة يجسّدون المستوى الحسّى أيضاً هو الذى دفعه إلى تصويرهم على هذا النمط الفريد الذى يجمعون فيه من السحر والفتنة ما يستطيعون به منافسة أجمل الكواعب الأتراب لا فى بَشَراتهن المجلوّة ولا فى رقة ملامحهن ولا فى استدارات مناكبهن ولا فى رشاقة سيقانهن ولا فى نهود أثدائهن وانسدال شعورهن فحسب ، بل كذلك فى قدرتهن على التثنّى والتأوّد وفى اتخاذ الوضعة المثيرة واللفتة الداعية المتردّدة بين الجسارة والحياء . وليس من شك أيضاً فى أن عين ميكلانجلو لم تقع على ذلك الجنس البشرى الغريب فى عالمه الواقعى ، وإنما هو قد صاغه من وحى خياله وطموح أمنياته . هكذا كانت مشاركة هؤلاء « الإنبودى » بأشكالهم غير المألوفة وبتأملهم السرمدىّ الذى لا يعترف بزمان فى لوحات سقف مصلّى سيستينا مشاركة أفراد جوقة الكوروس فى التراجيديا الإغريقية .

وقد سبق أن ذكرت أن ميكلانجلو قد نهض وحده بهذا العمل الخارق دون أية مساعدة ، ومن هنا كان مردّ ما يواجهنا من أساليب متنوعة إلى تطوره ونموّه الروحى والفنى . فهو عندما بدأ العمل فى هذا المشروع الملحمى لم تكن له بعدُ خبرة كبيرة بفن التصوير ، وإن كان قد قدّم لوحات مصوّرة على درجة بالغة من الأهمية والابتكار مثل « عذراء دونى » وكرتون « معركة كاسكينا » ، غير أن التصوير الجصّى « الفريسك » كان أمراً جديداً كل الجدّة عليه ، ولا غرو فقد كان همّ ميكلانجلو أن يكون « مثّالاً » فحسب ، ولم يكن يمتلك بعدُ ملكة المصوّر . لم تكن اللوحة المصوّرة فى نظره تعنى إلا نقل جسم منحوت فوق مستوى مسطّح ، وبمعنى آخر أن كل شئ مردود إلى مجرد قيم تصويرية من خلال مدرّج الغامق والفاتح « كياروسكورو » . وهو ما يفسّر كونه فى تصاويره الجصّية المبكرة بالسقف التى تدور حول نوح بدت الشخوص وكأنها منحوتة نحتاً من خلال الرسم المُحكم . كذلك لم تؤد الألوان فى هذه اللوحات إلا دوراً ثانوياً ، وازدحمت التكوينات بالأشكال والشخوص حتى لكأن الفنان كان يفزع من الفراغ بينما الحقيقة إنه لم يكن يملك بعد ناصية الحسّ بالفراغ ، غير أنه ما لبث بعد أن أحكم السيطرة على هذه التقنية ـ وهو ما تجلّى فى لوحات خلق آدم والأنبياء والعرّافات والغلمان العراة ـ أن مَلَك ناصية « التكوين » و« التأليف » ، وهو ما أولاه عناية فائقة دون تكلّف أو غلوّ ، فإذا هو يصوّر الشخوص منعزلة بينما هى فى الوقت نفسه تنبض بالحيويّة وتشعّ بطاقة متفجرّة .

كذلك نلاحظ أن تعلّق ميكلانچلو بالتباين والتضاد* لم يقتصر على الوضعات الالتوائية الصارخة للشخوص ، بل امتد إلى تكوين مشاهد مركّبة معقّدة تنبض بالتناغم والإنسجام . وعلى الرغم من أن الألوان التى استخدمها هذا الفنان كانت هادئة غير زاعقة كى تواكب لغة « الفاتح والداكن » فقد أسهم اختيارها بجدارة فى تصعيد التأثير الكلى للّوحات ، فإذا هو يستخدم الألوان المتباينة ويقابل بين درجات الألوان الباردة الجامدة والألوان القاتمة .

وإذا كانت لوحات « أسلاف المسيح » فى الكوّات المثلثة لم تفز بالإعجاب المذهل الذى نالته لوحات السقف التسع الشهيرة ، إلاّ أنها ذات أهمية تاريخية من حيث الكشف عن مراحل تطور ميكلانچلو كمصوّر . كما أن إفراط الفنان فى استخدام الوضعات الإلتوائية لأهداف تعبيرية ، وكذا استخدام درجات الألوان القاسية ـ الأحادية اللون بلا استثناء ـ قد أسفرا عن ابتكار لون من ألوان الإثارة الهادئة مهّدت السبيل أمام النهج الصوفى الدرامى لكى يسرى فى عروق « النزعة التكلّفية » المبكرة فى روما . لقد بلغت لغة ميكلانچلو التصويرية فى مصلّى سيستينا أوج نضجها وازدهارها لتغدو « البديل الأوحد أمام كلاسيكية رافائيل « التوفيقية » » ، حتى أصبحت المرجع الأساسى لمدرسة المصوّرين خلال القرن السادس عشر إيطاليا .

ها نحن أخيراً وقد طُفنا بتصاوير سقف مصلّى سيستينا نتبيّن أنها ليست مشهداً واحداً مصوّراً ، بل هى عدّة مشاهد مصوّرة شديدة الارتباط ببعضها البعض . ونذكر أن ميكلانچلو قد بدأ برسم لوحة الطوفان وثمل نوح وذبيحة نوح بشخوص دقيقة الحجم ، غير أنه ما لبث أن زاد من ضخامة الشخوص فى اللوحات التالية ، وأغلب الظن أنه قد اكتشف بعد أن قطع شوطاً فى التصوير أن « المقياس » الذى التزمه فى البداية صغير وعسير على الرؤية إذا ما نظر المرء إليه من أسفل . كذلك أجرى ميكلانچلو تغييراً فى خطة ألوانه ، فعلى حين جاءت اللوحات المبكرة ملوّنة تلويناً ساطعاً حيث السماء زرقاء والخلفيات خضراء والألوان الزاهية متألقة والظلال خفيفة ، جاءت اللوحات اللاحقة خافتة الألوان تبدو فيها السماء شهباء والثياب منطفئة والألوان أرقّ شفافية ، على حين اختفى اللون الذهبى كلية وبدت الظلال أشدّ عتمة وقتامة .

* * *

ولقد أتيحت لى خلال شهر نوفمبر ١٩٩٥ العودة إلى زيارة مصلّى سيستينا بقصر الڤاتيكان لمعاينة لوحات السقف بعد الانتهاء من تنظيفها وترميمها ، وهو المشروع الذى بدأ فى عام ١٩٦٤ بمجموعة لوحات القرن الخامس عشر المصوّرة التى تمثل مراحل حياة المسيح وموسى عليهما السلام ، ثم توقف العمل فيها مؤقتاً عام ١٩٧٤ إلى أن استؤنف عام ١٩٧٩ . وكان التنظيف الدّورى المعتاد لأحد الكوّات المثلثة التى صوّرها ميكلانچلو لـ« أسلاف المسيح » قد كشف عن بقايا سخام ومواد صمغية أسفرت عن تكوين قشرة رقيقة داكنة تحت طبقة الأتربة تغشّى الألوان الأصلية التى لاتزال على حالها السليم منذ استخدمها ميكلانچلو . كذلك اتضح أن المواد الصّمغية المستخدمة على السطح الجصّى



غلام عار «إنيودى»

للحيلولة دون ظهور القشرة الرقيقة الداكنة على مدى الزمن قد أدّت هى الأخرى إلى بعض التقشّر والتسلّخ . ومن هنا نشأت فكرة التنظيف والترميم التى تمخّضت عن مشروع ضخم تم على مراحل ثلاث : الأولى بين عامى ١٩٨٠ و١٩٨٤ لتنظيف البنيقات المثلثة التى رسمها ميكلانچلو . والثانية بين عامى ١٩٨٥ و١٩٨٩ لتنظيف لوحات السقف ، والثالثة بين عامى ١٩٨٩ و١٩٩٤ لتنظيف لوحة « يوم الحساب » لميكلانچلو . وقد نهض بهذا المشروع معمل الترميم بمتاحف الڤاتيكان تحت إشراف البروفسور فابريزيو مانشينللى . وكانت أكثر نتائج هذا المشروع أهمية كشف الستار عن الألوان الأصلية التى استخدمها ميكلانچلو فى حالة سليمة تماماً . وما من شك فى أن مردّ ذلك إلى ما اكتسبه الفنان من خبرة ودراية ومهارة فى تناول التصوير الجصّى « الفريسك » الذى لقنه فى صباه عن الفنان جيرلاندايو عندما كان يعمل فى محرفه بفلورنسا كما سبق القول . وكم اطمأنت نفسى عند حصولى على الصور الفوتوغرافية الملونة للوحات السقف فى أعقاب الانتهاء من مشروع التنظيف والترميم كى أضمّنها صفحات الطبعة الثانية المنقّحة من هذا الكتاب . وهى الصور التى تضافر على إعدادها نفرٌ من مصوّرى متاحف الڤاتيكان يأتى على رأسهم ألسّاندرو براتشينى وبييترو زيجروسّى .

* Contrast التباين هو ما يظهر من فرق بين شيئين يختلفان فى الصورة أو الحجم أو الشكل أو اللون ، كالفرق بين الخط المستقيم والخط المنحنى وبين الفاتح والداكن « كياروسكورو » أو بين لونين متقابلين متصارعين مثل الأحمر والأخضر [م .م .م .ث] .



لوحة ٣٥٢ : تفصيل لولدان الحب فى لوحة ٣٤٩: النبى دانيال



لوحة ٣٥٣ : غلام عار مسترخ تحت لوحة ٣٢٥: فصل النور عن الظلمة
يعدّ أرقى أشكال الغلمان العراة



لوحة ٣٥٤ : غلام عار إلى اليمين الأدنى من لوحة ٣٢٠: ذبيحة نوح





لوحة ٣٥٥ : مختلف الوضعات والإيماءات للغلمان العراة بسقف مصلّى سيستينا

لوحة يوم الحساب

حاول ميكلانچلو فى عام ١٥٣٣ معاودة العمل فى ضريح البابا يوليوس الذى كان يتوق إلى تنفيذه غير أن البابا كليمنت أثناه هو الآخر عن عزمه مُصرّاً على أن يضيف إلى تصاوير مصلّى سيستينا لوحة بمثابة خلفيّة للهيكل يصوّر موضوعها « يوم الحساب » وكان ميكلانچلو وقتذاك قد بلغ الستين من عمره وأمامه ثلاثون سنة أخرى ليعيشها . وفى عام ١٥٣٤ مات البابا فجأة ، فتنفس ميكلانچلو الصعداء ، غير أن البابا بولس الثالث الذى خلفه أصرّ بدوره على ضرورة تصوير ميكلانچلو للوحة « يوم الحساب » . وإذ لم يجد مفراً من تحقيق أمنية البابا عكف على إعداد المخطط المبدئى [الكرتون] ، وما كاد يفرغ منه حتى عكف على إزالة اللوحات السابقة المرسومة على الجدار . وفى عام ١٥٣٦ بدأ ميكلانچلو بنفسه تنفيذ اللوحة لا يساعده غير معدٍّ للألوان ، وتم إزاحة الستار عن اللوحة عام ١٥٤١ بعد ثلاثين عاماً من إزاحة الستار عن لوحات سقف المصلّى .

وإذا كان ميكلانچلو قد استجاب فى تصوير لوحة « يوم الحساب » لرغبة البابا بولس الثالث الذى خلف البابا كليمنت بعد أن ألحّ عليه غير أنه لم يجعلها تمثل الهدف المراد تماماً ، وإن لم يفته أن يرمز من طرف خفىّ إلى سطوة الكنيسة ـ بل لوفق هدفه هو ، إذ مثّل فيها المصير الرهيب الذى يلقاه الزنادقة والمنشقّون أيام كانت الكنيسة الكاثوليكية على تزمّت وتشدّد . وأول ما كان هذا التزمّت كان على يد بولس الثالث على الرغم مما كان يُعرف عنه من أنه آخر البابوات المنتمين إلى « الحركة الإنسانية » المتحرّرة فى عصر النهضة ، والذى وُلد وترعرع فى أحضان المجون والفساد ، بل لقد نُصّب كاردينالاً بفضل شقيقته عشيقة البابا ألكسندر بورچيا والمعروفة باسم الجميلة « لا بلاّ » ، وقد دفعته ثقافته إلى التعاطف مع رجال عصر النهضة الحديثة المولعين بإحياء الآداب والفنون الكلاسيكية وإشاعة الروح الفردية والنقدية والمنشغلين بالهموم الدنيوية فحسب . ومع ذلك فقد كان ذهناً رصيناً متوقّداً ، فهو البابا الذى اتخذ أخطر قرارين فى التاريخ الكنسى فى مقاومة حركة الإصلاح الدينى حين أقرّ نظام اليسوعيين(١١٥) واحتضنه وحين عقد مجمع ترنت(١١٦) . وأمام هذا كله لم يكن ميكلانچلو ليستطيع أن يرفض له طلباً .

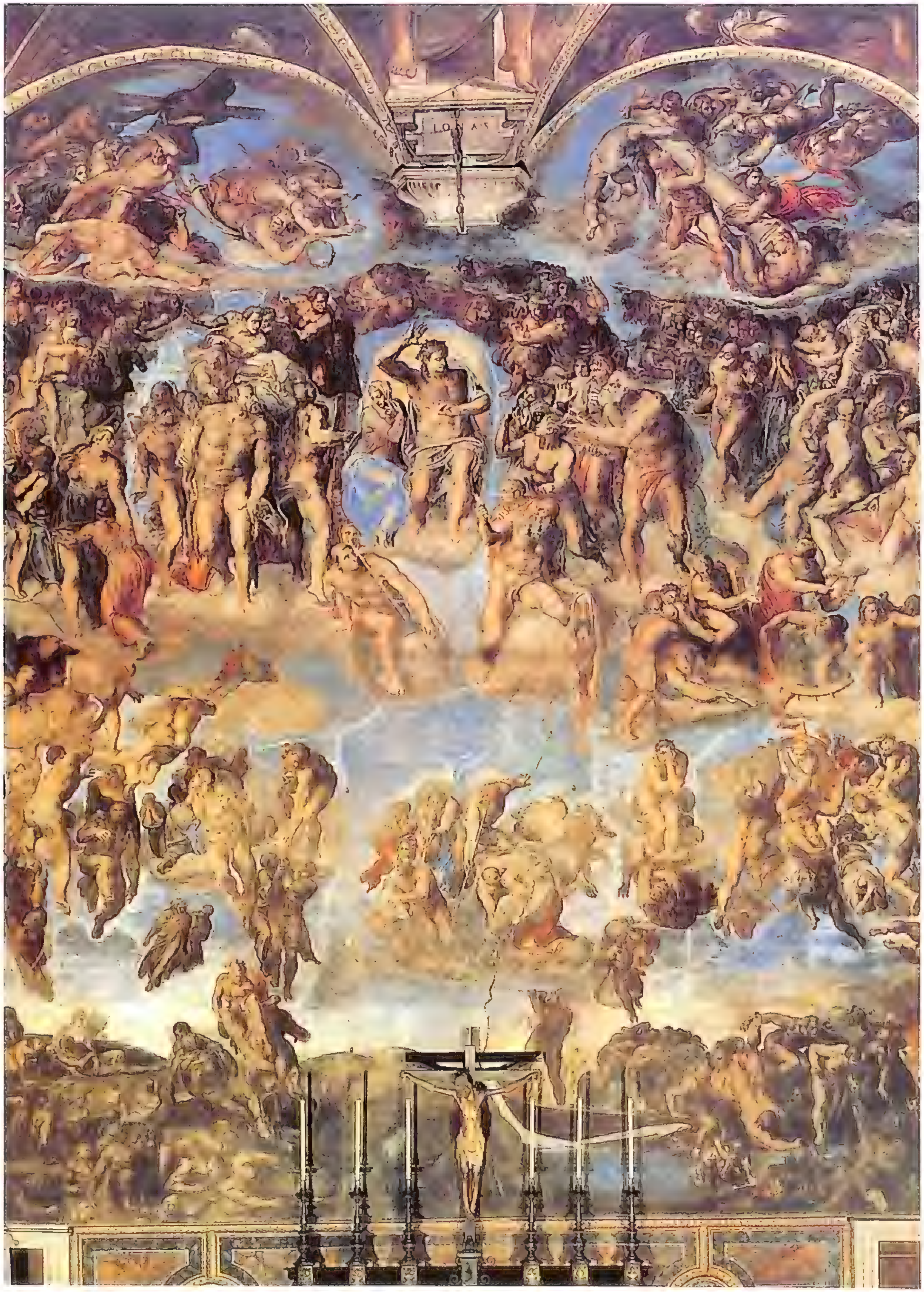
أوَ لم يكن ميكلانچلو محقاً حين تردّد فى تنفيذ لوحة يوم الحساب التى يتناقض موضوعها مع فكره ومبادئه ، ثم ألم يكن محقاً فيما أدخله على اللوحة من إيحاءات ودلالات بَعُدت بها عما كان الآخرون ينتظرونه منه ، فإذا هو يقدّم هذا الإنجاز الفنى الفذّ الذى تتمثل فيه طاقات يكاد يكون قد أملاها عليه كابوس مُفزع ألمّ به فى منامه ؟ ومع ذلك فمن العسير أن ننكر أنه كانت لميكلانچلو هفواته وشطحاته ، فعندما تقدّم به السنّ وبدأت عبقريته تهفو إلى الدعة والاسترخاء وتستطيب الركود والتثاقل سقط فى هوّة المغالاة ، فإذا القوة لديه تنقلب وحشية ، والقيم اللمسية إلى إنجازات فذّة من التجسيم ، كما أصبح لا يبالى أحياناً بالمحاكاة الصادقة . وعلى حين أننا نتفق جميعاً على أن عنصر « الحركة » لا يتجلّى دون « الشّكل » ، كما أنه ليس ثمة وجود لعنصر « القيم اللمسية » حقا دون المحاكاة الصادقة ، فأغلب الظن أن ميكلانچلو كان لا يطوف بخياله سوى القيم اللمسية . ومن هنا كانت رسومه العديدة التى لا تعبأ إلا بتناول الأجساد فى دقة متناهية خارقة مذهلة دون التفات إلى غيرها . وثمة نتيجة أخرى ترتّبت على ولعه بالقيم اللمسية ـ شأنه فى ذلك شأن چوتو ـ هى ولعه بتصوير الأنماط المهيبة ، فصوّر الأكتاف على سبيل المثال عريضة ذات نتوءات تثير الخيال اللمسى ، بل إن أخطاءه فى كافة فنون النحت والتصوير والعمارة مردّها إلى نفس الولع بالمغالاة فى تصوير النتوءات . ولسوف يجد عشّاق فنون تصوير الشكل الإنسانى من أجل ما ينطوى عليه من قيم جمالية لا من أجل دلالاته عند ميكلانچلو ـ حتى فى أسوأ أعماله ـ من المتعة ما لا يجدونه إلا قليلاً فى غيره من الفنانين .

ولعل لوحة يوم الحساب (لوحة ٣٥٦, ٣٥٧) [أشهر تصاوير روما الجدارية] هى أكبرها حجماً ، إذ تغطى مساحة قدرها ستة عشر متراً فى إثنى عشر متراً . وقد توزّعت رسومها على ثلاثة أقسام وفق نظرية التثليث الأفلاطونى ، تسود فى أعلاها مملكة السماء التى يتوسّطها المسيح الديّان فى جلاله على عرش من السُّحب والعذراء إلى جواره (لوحة ٣٥٨) ، ومن حوله كوكبة من الرسل والأنبياء المذكورين فى التوراة يحيط بهم حشد من الشهداء والنساء العبريّات والقدّيسات العذارى والعرّافات الوثنيّات .

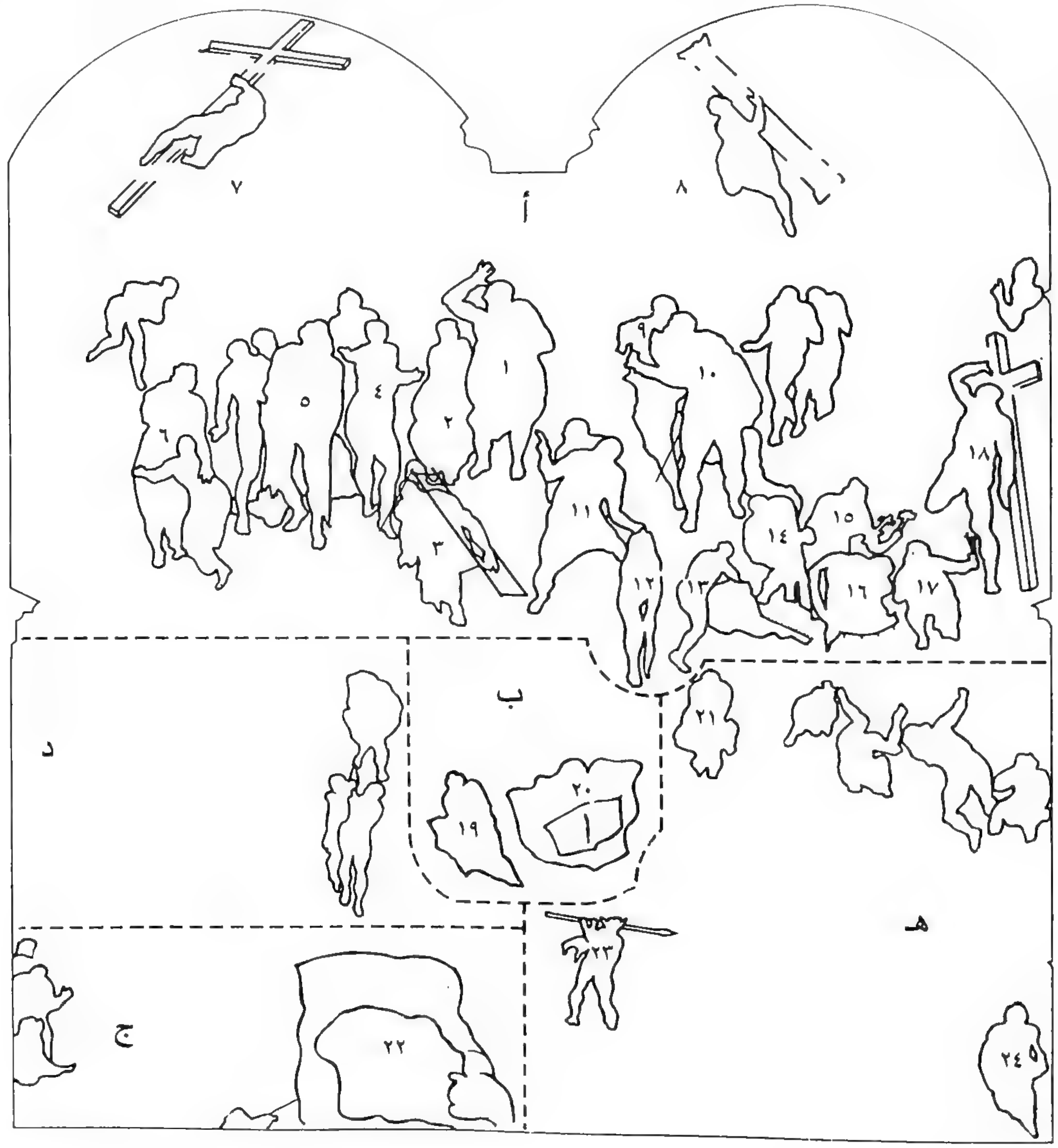
ويمكننا أن نتعرّف من بين المُصطفين المُباركين على يوحنا المعمدان ساتراً عورته بوبر الإبل ، وبطرس الرسول قابضاً على مفاتيح ملكوت السماء ، والقديس أندراوس مع الصليب الذى شدّ إليه ، والقديس لورنس « بالمقلاة » التى استُشهد فوقها ، والقديس بارثولوميو حاملاً الجلْد الآدمى المتهدّل دلالة على سلخه حيّاً ، والذى رسم عليه ميكلانچلو صورة ذاتية لنفسه القلقة المعذّبة ، والقديس سمعان بالمنشار الذى فصل عنقه عن جسده ، والقديسة كاترين السكندرية بعجلة التعذيب التى استُشهدت فوقها ، والقديس سباستيان بالسّهام الذى نفدت فى بدنه ، والقديس بليز مُمسكاً « بالمشط الحديدى » الذى مزّق لحمه . (لوحات ٣٥٩ ـ ٣٦٣) .

ويطلّ من إحدى الكوّتين العلويتين كوكبة من الملائكة بلا أجنحة يحملون صليب المسيح ، ومن الكوة الثانية رهط آخر يحملون عموداً من الأعمدة التى شهدت مهانة المسيح على أيدى جنود پيلاطس البنطى (لوحة ٣٦٤) . وإلى الأسفل من الكوتين رهطٌ من القديسين عمالقة الأجسام تحيط بهم هالات ، وهم فى حركتهم مصطخبون اصطخاب أوراق الشجر فى مهبّ الريح العاصفة . وفى الوسط من الصورة نرى جمعاً غفيراً من البشر وقد انتهى حسابهم فإذا المتّقون منهم يرقون إلى الجنة وإذا العاصون منهم يهوون إلى النار . وتتجلّى فى الصورة ملائكة الربّ وهم ينفخون فى الصُّور ، وثمة ملائكة ثلاثة وفى يد واحد منهم كتاب خفيف الوزن يضم الحسنات ، وفى أيدى الملَكين الآخرين كتاب السيئات ينوءان بحمله . (لوحة ٣٦٥) .

وقد خصّ ميكلانچلو الجزء الأسفل من الصورة لتصوير الجحيم عند اليونان (لوحة ٣٦٦ ـ ٣٦٨) قاصداً الرمز إلى ما لقنه عن المسيحية الأفلاطونية ، حيث يبسط خارون



لوحة ٣٥٦ : ميكلانجلو: لوحة يوم الحساب. سقف مصلّى سيستينا. (قبل الترميم)



لوحة ٣٥٧ : ميكلانچلو. شكل يحدّد شخصيات وأحداث لوحة يوم الحساب بسقف مصلى سيستينا.

أ ـ مملكة السماء:

١ ـ المسيح الديّان.

٢ ـ مريم العذراء.

٣ ـ القديس لورنس يحمل المقلاة.

٤ ـ القديس أندراوس يحمل الصليب.

٥ ـ يوحنا المعمدان ساتراً عورته بوَبَر الإبل.

٦ ـ رمز الأمومة.

٧ ـ الملائكة يحملون صليب المسيح.

٨ ـ الملائكة يحملون العمود الذى عُذّب عليه المسيح.

٩ ـ بولس الرسول بالعباءة الحمراء.

١٠ ـ بطرس الرسول ممسكا بمفاتيح ملكوت السماوات.

١١ ـ القديس بارثولوميو يحمل السكين.

١٢ ـ جلد القديس بارثولوميو وقد رُسم عليه وجه ميكلانچلو،

١٣ ـ القديس سمعان يحمل المنشار.

١٤ ـ «لص اليمين» يحمل الصليب.

١٥ ـ القديس بليز يحمل المشط الحديدى.

١٦ ـ القديسة كاترين السكندرية ممسكة بعجلة التعذيب.

١٧ ـ القديس سباستيان يحمل السهام.

١٨ ـ القديس سمعان من برقه يحمل الصليب.

ب ـ النافخون فى الصُّور وحَمَلة الكتاب:

١٩ ـ كتاب الحسنات.

٢٠ ـ كتاب السيئات.

ج ـ قيامة الموتى.

د ـ الأرواح المباركة صاعدة إلى السماء.

هـ ـ الخطاة فى سبيلهم إلى الجحيم:

٢١ ـ أحد الزبانية يدفع بمذنب إلى الجحيم.

٢٢ ـ فوّهة الجحيم.

٢٣ ـ خارون.

٢٤ ـ مينوس.




NAS







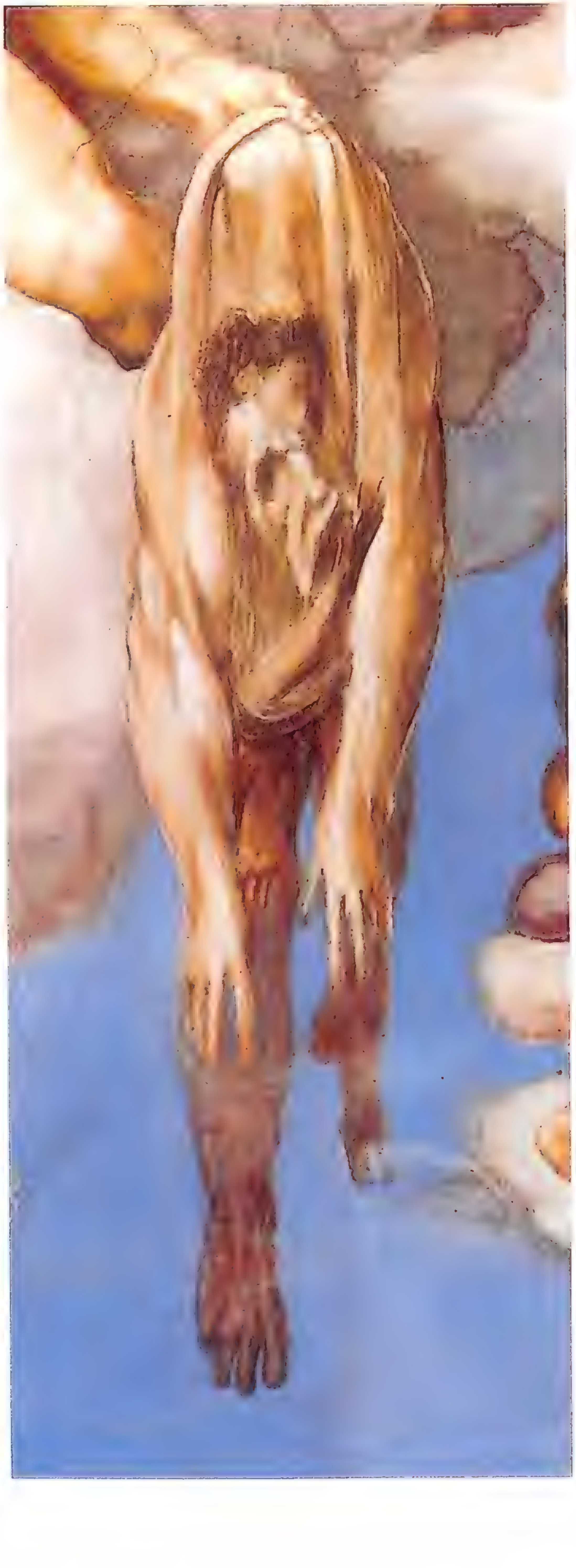
لوحة ٣٥٨ : ميكلانچلو. يوم الحساب. المسيح الديّان ومريم العذراء. تفصيل.



لوحة ٣٥٩ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. فريق من المصطفين المباركين، وجوههم ناعمة مُسفرة ضاحكة مستبشرة فى بهجة غامرة انتظاراً لما سيظفرون به من عيشة راضية فى جنّات النعيم هانئين بما أسلفوا فى الأيام الخالية.
ويبدو احد القدّيسين حاملاً الصليب ولعله القديس سمعان من برقه أو «لص اليمين» ديسماس.
وفى أدنى يسار اللوحة يبدو القديس بليز ممسكا «بالمشط الحديدى» الذى مزّق لحمه.



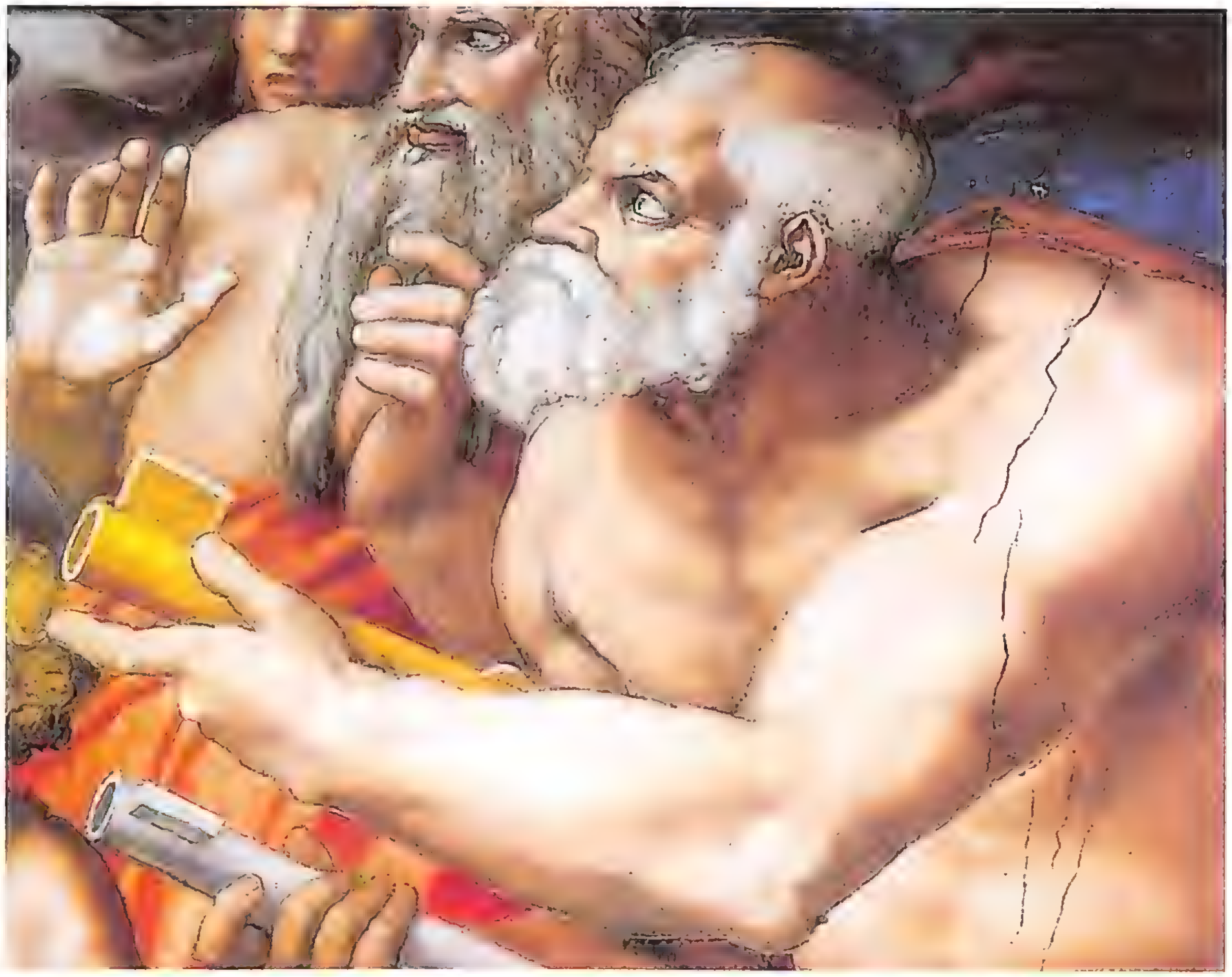
لوحة ٣٦٠ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. يوحنا المعمدان (ويقال آدم) بين المصطفين المباركين
ساترا عورته بوبر الإبل، فى انتظار «حُكم الدينونة»





لوحة ٣٦١ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. القديس بارثولوميو ممسكا بالسكين التى سُلخ بها وبجلده المسلوخ بأيدى الهنود الوثنيين، وقد طُبعت عليه صورة ميكلانچلو صاحب النفس القلقة المعذّبة.

لوحة ٣٦٢ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل.الصورة الشخصية لميكلانچلو صاحب النفس القلقة المعذّبة، فوق جلد القديس بارثولوميو المسلوخ



لوحة ٣٦٣ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل.بطرس الرسول قابضا بيديه على مفاتيح الكنيسة (مفاتيح ملكوت السموات)



لوحة ٣٦٤ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل.الملائكة يرفعون العمود الذى شهد مهانة المسيح على أيدى جنود بيلاطس البُنطى



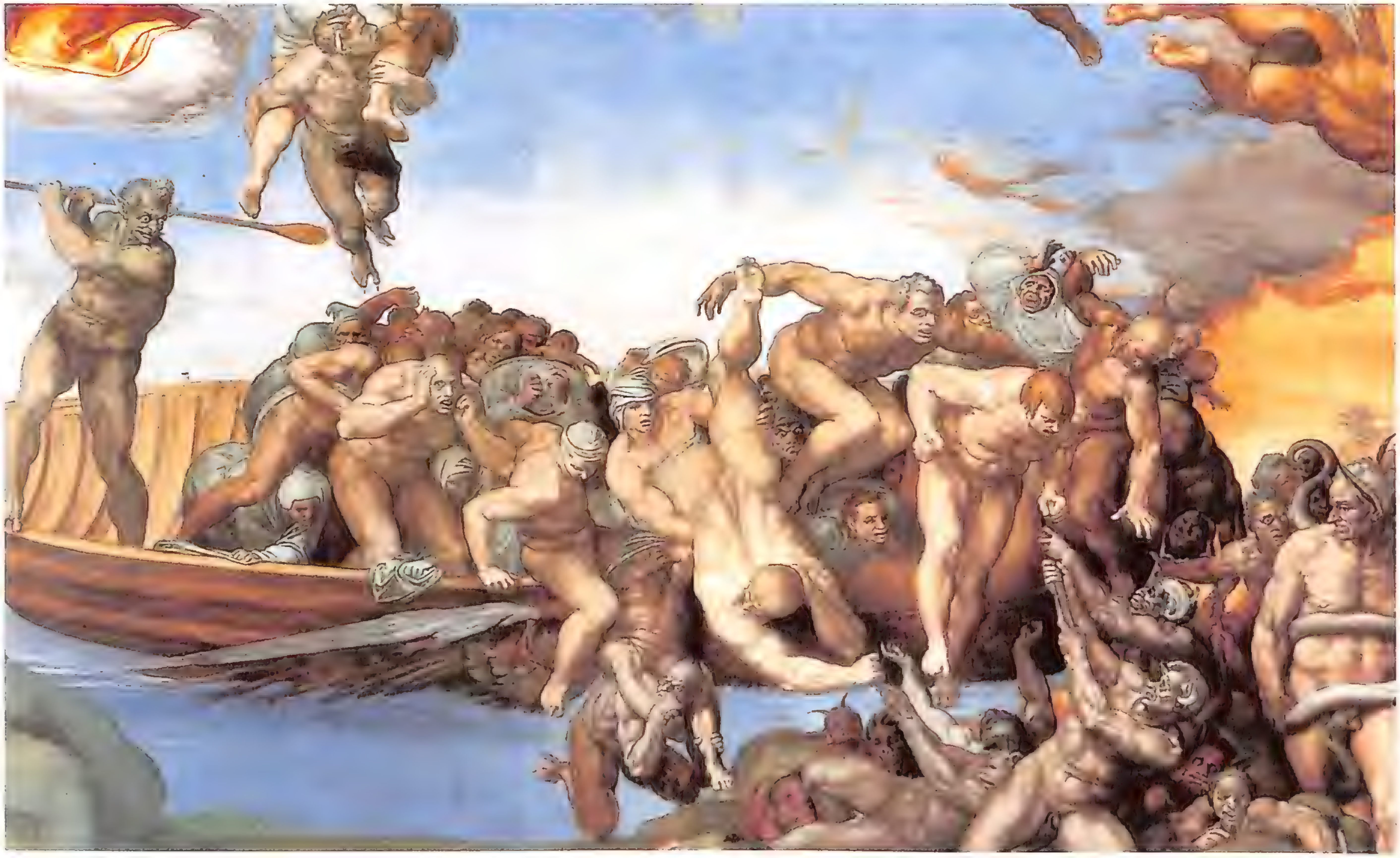
لوحة ٣٦٥ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. الملائكة ينفخون فى الصُّور يوم الغاشية، حاملين كتاب الحسنات وكتاب السيئات لحساب البشر.
فمن أُوتى كتابه بيمينه فهو فى عيشة راضية بجنة الفردوس، وأما من أُوتى كتابه بشماله فإلى جهنم وبئس المصير



لوحة ٣٦٨ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. مينوس بذيله الثعبانى وأذنى حمار. والشائع أن صورة مينوس هى فى الواقع
صورة لبياچيو دا تشيزينا الذى أشبع ميكلانچلو نقداً وتجريحا.



لوحة ٣٦٦ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل. أحد الزبانية يسوق مُذنباً إلى جهنم حيث يَصْلَى ناراً حامية، يسمع لها شهيقا وهى تفور، بلا حميم يتشفَّع له، وليس له من طعام إلا من ضريع ومن غِسْلين.



لوحة ٣٦٧ : ميكلانچلو. يوم الحساب. تفصيل.خارون حارس الجحيم (العالم السُفلى عند الأغريق) يسوق الخطاة والعصاة والكفرة يوم القيامة إلى الجحيم. وإلى أقصى اليمين مينوس بذيله الثعبانى وأذنى حمار.

مملكته فى العالم السفلى حول نهر ستيكس[114] إلى اليمين من الصورة ، وحيث تحتشد زبانيته الغلاظ ، على حين يتدافع إلى اليسار الموتى ناهضين من قبورهم يوم القيامة ، والذين يرقب المسيح فى جلاله لحظة وصولهم إلى الجحيم رافعاً يسراه فى إشارة تبعث الرعب فى قلوب العصاة الذين صبّ عليهم جام غضبه ، مشيراً بيمناه إلى الطائعين ليروا الجرح الدامى فى جنبه . ولقد كان أثر هذه اللوحة فى نفس البابا شديداً ، فإذا هو ينخرط فى الصلاة مردّداً : « ربّنا لا تؤاخذنا بما ارتكبنا من آثام ساعة العرض عليك يوم الحساب » . كذلك لم يكن أثر هذه اللوحة على فنانى تلك الحقبة أقل من أثرها على البابا ، إذ بعثت انتفاضة هائلة فى فن التصوير ، وابتدعت أسلوباً جديداً يقوم على كونية الفضاء اللانهائى وينشد الانفلات من إسار الزمان والمكان ، ويحرك الوجدان البشرى شفقة ورثاء . غير أن هذه اللوحة بقدر ما كان لها من أثر فى نفوس المصورين المعاصرين فقد أثارت عداء رجال الدين والفكر المناهضين لحركة الإصلاح الدينى .

على أن ميكلانجلو لسوء الحظ ـ رغم أنه وُلد وترعرع فى بيئة أشاعت فى نفسه الميل إلى العُرْى ونحو المثل الأعلى الذى يتجسّد فيه وهو الإنسان ـ قد أمضى معظم حياته أسير سلسلة من المآسى الفاجعة ، إذ ذاق طعم الوحدة وهو ما يزال فى عنفوان شبابه مُكبّا على إنجازاته الخلاّقة ، فكان أعظم وأشقى عمالقة القرن الخامس عشر ، وعاش فى عالم لا يشعر هو نحوه بغير الإزدراء ، عالم عاجز عن فهمه والإفادة من طاقاته . وتكشف أعماله الأخيرة كلها عن السخرية والمرارة اللتين كان يشعر بهما فإذا هى تنعكس على الشخوص التى يخلقها ، وعن الافتقار إلى التوافق بين عبقريته وما هو مضطر لتنفيذه . وكم أصاب برنارد برينسون كبد الحقيقة حين ذهب إلى أن وَلَعه كان بالعُرى ومثله الأعلى القوة ، ثم انطلق يتساءل : « ولكن أى متنفّس لهذا الولع ، وأى تعبير عن هذا المثل الأعلى يمكن أن يجده فى موضوع مثل موضوع « يوم الحساب » أو صَلْب القديس بطرس » ؟ تلك الموضوعات التى يلحّ عليها العالم المسيحى لتجسيد معانى الخشوع عند الوديعين وإنكار الذات عند الصابرين ، بينما كانت الوداعة والصبر صفتين يجهلهما ميكلانجلو كما جهلهما من قبله دانتى وكل عبقرية خلاّقة فى أى زمن من الأزمان . وحتى لو أدركهما فإنه لم يكن يمتلك الوسيلة التى يعبّر بهما عنهما ، لأن عُراته كانوا أقدر على نقل الإحساس بالقوة لا بالضعف ، وبالرعب لا بالخوف ، وباليأس لا بالخضوع . حقاً إن عُراته فى لوحة « يوم الحساب » يستشعرون الرعب ، لكنه ليس الرعب أمام [الربّ الديّان] الذى لا يبدو متميزاً عن سواه برغم إيماءته المعبرّة عن جبروته وسلطانه ، بل يتجلّى محايداً متنبئاً بالمستقبل الذى لا يخضع لمشيئته الشخصية ، ولا تملك الجموع من حوله القدرة على تغييره » . وبرغم أن لوحة « يوم الحساب » هى تصوير لتلك اللحظة التى تسبق يوم القيامة مباشرة ، فإنها مع ذلك قد بلغت أقصى ما يمكن أن يبلغه فن التصوير من عظمة التخيّل . وكأنما تعلن أنه إذا ما حلّت القارعة فلن يفلت من الفناء أحد من الكائنات .

وما من شك فى أن ميكلانجلو لم يُقْدم على مصوّراته فى المرحلة الأخيرة من عمره بنفس النفور من العالم والوحشية اللذين كان يحسّهما وقت أن بدأ يصوّر سقف مصلّى سيستينا ، فقد بلغ مرحلة شعر فيها بالحاجة إلى أن يطلق لنفسه العنان فى تصوير المجموعات الضخمة من الشخوص . ففى لوحة « يوم الحساب » كان يحسّ ـ كما يقول ـ « بغبطة بروميثيوسية لا تخنع للعبودية » ، وقد تجلّى ذلك الشعور فى إدراكه العميق لكل إمكانيات الحركة والوضعات والتضاؤل النسبى وتجميع الأشكال الإنسانية العارية ، فلقد أراد لهذه المجموعات أن تجتاح وجدان المشاهد وتشدّه وتهزّه هزّاً ، ونجح فى تحقيق هدفه . واللوحة تعدّ كبيرة شيئاً ما بالنسبة للقاعة ، فهى تصويرة هائلة بلا إطار تمتد فوق الجدار كله بعد طمس كل التصاوير الجدارية التى سبقتها فوق هذا الجدار . والغريب أن ميكلانجلو لم يُعن بالتنسيق بين تصاوير لوحته الجديدة وتصاوير لوحته السابقة على سقف المصلّى نفسه . فمن المستحيل أن يتطلع المرء إلى تصاوير السقف ولوحة يوم الحساب معاً دون أن يصدمه التنافر البيّن بين الرسوم القديمة والجديدة ، وإن تجلّى له التناسق متكاملاً بل فذاً رائعاً فى كل منهما على حدة . فيسترعى الانتباه من أول وهلة المسيح فى أعلى اللوحة وكأنه يهبّ واقفاً من وضْعة الجلوس ، حتى ليخيّل إلينا أن حجمه يزداد نموّاً كلما أطلنا النظر إليه ، وقد التصقت به شخصية العذراء تالية فى الأهمية . ومن حوله حشد كبير من شهداء المسيحية تملأ أسارير وجوههم الرهبة فى النفوس مطالبين بالأخذ بالثأر ممن نكّلوا بهم . ويندفع بعضهم إلى الأمام وقد ازداد حجم أجسامهم شيئاً فشيئاً ، مما يكشف عن أن النسب التى فرضها ميكلانجلو لا تخلو من شطط . وتحتشد هذه الشخوص العملاقة فى مجموعات نابضة بحيوية لم يصوّر مثيلٌ لها من قبل ، ذلك أن فناننا قد أعطى كل اهتمامه لحركة الجموع ولم يعد يكترث بالتفاصيل . ويتمثل الترابط الرئيسى المتناغم فى هذه اللوحة فى تراصف التكوينين المائلين الملتقيين عند شخص المسيح الذى تتوهّج إيماءة يده حتى أدنى اللوحة توهّج الصاعقة ، ذلك أن تأثير ترتيب الشخوص وتنسيقها يجتذبان العين بأكثر مما تجتذبها إيماءات الشخوص .

لقد عايش ميكلانجلو خلال تصويره لهذه اللوحة بكل وجدانه ومشاعره النصوص التى يذهب النقاد المعاصرون إلى أنها مصادره المحتملة كالتوراة والإنجيل والكوميديا الإلهية ونشيد يوم الغضب Dies Irae بل وعظات الراهب سافونا رولا المتمرّد . وفى الحق إن البحث وراء مصادر معينة يكون الفنان قد استلهمها سواء للوحة « يوم الحساب » أم لوحات السقف إنما هو جهد مُحبَط ، وأجدر بنا الاستعاضة عن ذلك بما خطر له من إيحاءات وإشارات ، بل وما استشهد به من اقتباسات واستعارات مثل شخصيات خارون ومينوس والزبانية المحيطين بالكفرة والخُطاة الواردة على لسان دانتى ، فما من شك فى أن هذه الإيحاءات قد أمدّت ميكلانجلو بالعديد من الأفكار أثناء تأمّله لحقيقة الموت وحتمية يوم الحساب .

وما إن أزيح الستار عن لوحة يوم الحساب حتى غدت المصادر التى استقى منها ميكلانجلو موضوعات تحفته الفنية موضع التساؤل والتخمين والجدل ، فإذا ڤاسارى يعدّها الذروة التى بلغها فن التصوير الإيطالى بأسره ، ذاهباً إلى أن مصادر الفنان هى الشاعر دانتى والفنان سنيوريللّى . غير أن الأديب پييترو أرتينو انبرى ناقداً ، رامياً إياها بأنها « فضيحة » تنطوى على هرطقة وزندقة ، مندّداً بعرض تلك الأعداد الغفيرة من الأجساد العارية فى مثل هذا الموقع المقدس ، وللأسف كان لنقده أثره السلبى . وما من شك فى أن الانتقادات والمبالغات التى تفوح برائحة سموم حركة مناهضة الإصلاح الدينى المتزمّتة تفسّر الكثيرمن الجدل الذى أثارته هذه اللوحة . غير أن إيمان ميكلانجلو كان عميقاً ملتزماً بروحانية تواكب سياق

مفاهيم عصر النهضة ، وإن ضربت بجذورها بعيداً فى أعماق العصور الوسطى ، مستمدة إلهامها التصويرى من منجرات القرن الخامس عشر ، عهد جوتو وأضرابه .

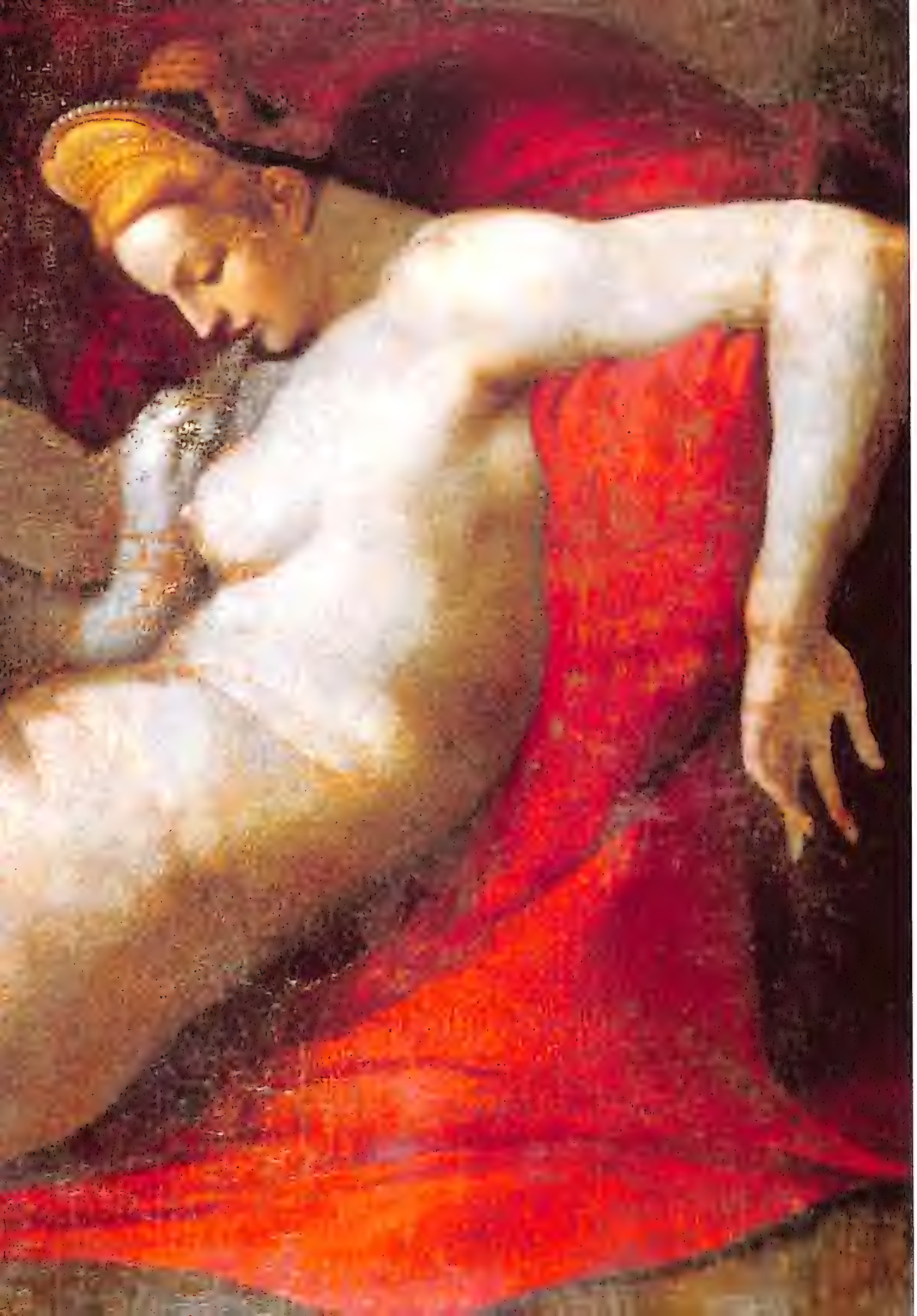
على أن أصواتاً عديدة صاحت مجلجلة قبل عقد مجمع ترنت مشيرة إلى التناقض القائم بين معتقدات « المذهب الإنسانى » وبين تعاليم العقيدة المسيحية . وكان البابوات الضالعون فى مناصرة المذهب الإنسانى قد اتبعوا سياسة « دع العقائد النائمة تغفو » محاولين تجنّب إثارة الأسئلة التى لا مفر منها . لكن ما إن أزفت ساعة الاختبار حتى استسلم أفلاطون لسطوة أرسطو السائدة وقتذاك ، وغشّت سحابة التعصّب والرّجعيّة والانتكاس على المذهب الإنسانى . فإذا البابا بولس الرابع يأمر قبل وفاة ميكلانچلو برسم ثياب تكسو أشكال العراة الجارحة للشعور فى نظره فى لوحة « يوم الحساب » ، كما طُمست بعض أجزائها فيما بعد ، ولكنها أفلتت مع ذلك من المحو الكامل بعد أن كادت تذهب ضحية التزمّت . ويبدو أن حركة مقاومة الإصلاح الدينى قد لعبت دوراً فى صرف ميكلانچلو عن التصوير والنحت ودفعته لاقتحام مجال العمارة الذى لا يتهدّده سيف الجدل ، بعد أن رأى مشروعات غيره من الفنانين تخضع لإشراف رجال الدين الذين أخذوا يعدّون لهم تصميماتهم الإيقونوغرافية سلفاً . كذلك تعرض الأدباء والفنانون لحملة ضارية من العسف والتزّمت ، فعاش توركواتو تاسو أعظم شعراء القرن السادس عشر فى قلق دائب خشية اتهامه بالهرطقة ، كما طُرد پالسترينا من مجموعة منشدى مصلّى سيستينا لأنه أقدم على الزواج ورفض التخلّى عن عروسه . وعندما أعاده البابا الجديد إلى منصبه اضطر إلى أن يعلن رغم أنفه أسفه لحماقته وطيشه حين ألّف منذ بضع سنوات بعض أغانى « المادريجال » الدنيوية ، ومن ثم عُهد إليه بتنقيح الموسيقى الكنسية وفق القواعد التى سنّها مجمع ترنت . وبالرغم من أن الكثير من جوانب الاتجاه المتحرر لعصر النهضة قد تهاوى ، فقد ظل المذهب الإنسانى متصلاً يتجلّى فى أشكال الفن الدنيوى وفى الثقافة والتعليم ، إذ بقيت العلوم والدراسات الإنسانية تشكّل جزءاً رئيسياً من الفنون الحرّة التى تفسح أمام العقل شتى المجالات . وحين امتدت أيدى التزّمت لتغطّى الأشكال العارية فى لوحة « يوم الحساب » كانت يد دانييل داڤولتيرا تلميذ ميكلانچلو أُولاها ، ثم ما لبث غيره من الفنانين أن حذا حذوه حتى اكتست بقية الأشكال العارية بالثياب فى عهد البابا پيوس الخامس(١٥٧٢) ، ولم تكد تمضى بضع سنوات حتى عرض الفنان الشاب « إلجريكو » أن يستبدل باللوحة كلها لوحة أخرى من إبداعه هو « تتّسم بالوقار والورع » على حدّقوله .

وبينما كان ليوناردوداڤنشى يقيم فى روما رسم لوحة تصوّر ليدا مع طائر البجع (لوحة ٢٥٦) ، وبينما كان ميكلانچلو فى روما أيضاً بعد ذلك بعشرين عاما تناول نفس الموضوع فى لوحة تنطق بروح مختلفة كل الاختلاف (لوحة ٣٦٩ ، ٣٧٠) . وللأسف أن هاتين اللوحتين الأصليتين لليدا مع طائر البجع لا وجود لهما اليوم ، فقد قُدّر لهما الانتقال إلى فرنسا لينفّذ فيهما حكم الإعدام بتهمة خروجهما على الآداب العامة ومنافاتهما للأخلاق ! غير أن المفارقة تكمن فى أن اللوحة الأولى قد لقيت نهايتها المفجعة بناء على أمر ملك لم يعفّ يوماً عن المنكر أو ينزّه نفسه عما يُعاب هو لويس الثالث عشر ، وأن تُعدم اللوحة الثانية



لوحة ٣٧٠ : ميكلانچلو: دراسة لرأس ليدا. عام ١٥٠٠. دار بوناروتّى بفلورنسا

استجابة لرغبة امرأة داعرة لم تصن عرضها من الدّنس هى السيدة فرانسواز الشهيرة باسم مدام ده مانتنون عشيقة لويس الرابع عشر ، ولحسن الحظ أن بقيت لنا مستنسخات عدة لهاتين اللوحتين . وبدت ليدا فى لوحة ميكلانچلو امرأة نابضة الجسد فارعة القوام استلقت عن رضا واختيار لطائر البجع الذى حطّ عليها وانطلق يغاصبها دون أن يخطر ببالها مقاومته . على أن مشهد الغرام فى كلا اللوحتين فريد نابض بدلالة خاصة ، إذ جمع بين امرأة وطائر لا بين امرأة ورجل ، وهو الثنائى الطبيعى فى مثل هذا الموقف . ولا شك أن لقاء الفنانين الكبيرين اللذين تنسّما قمة المجد فى نفس الزمان والمكان حول موضوع واحد له من التفرّد والدلالات المتميزة ما أثار الكثير من الفضول ، قد حرّك الأذهان نحو البحث فى حياة الرجلين عن مصدر لإلهام مشترك ، فظهرت مفاجأة تدعو إلى التأمل ، إذ تكشّف أن قلب ليوناردو لم ينبض لامرأة فى أية فترة من حياته كما قدمت . كذلك بقى ميكلانچلو بعيداً عن الارتباط العاطفى بالمرأة حتى تجاوز عامه الستين . وحين عرف ڤيتوريا كولونا عرفها وهى مشرفة على الخمسين من عمرها لا تثير إلا حباً يجمع بين عقلين ، وإن ولّدت هذه العلاقة عاطفة لم تبلغ بها حدود الحسّ الجسدى ، وإذ لم يكن الحب الذى حرّكته فى نفسه عقلانياً فقد كان أفلاطونياً خالصاً .





لوحة ٣٦٩ : ميكلانچلو. ليدا وطائر البجع.
الناشونال جاليري بلندن

وقد أصاب مخطَّط ليوناردو بالدهشة الفلورنسيين الذين طالعوا لوحتى موناليزا » و« القديسة حنة » وألفوا منه تلك الأعمال الساكنة التى لا تترك لمشاهديها أن يتوقعوا من مصوّرها أن ينجز مثل هذا العمل المفعم بالحركة والحيوية . ولم يدر بخلد ليوناردو لحظة واحدة أن يتناول فى هذا المخطّط موضوع وقائع معركة أنيارى الحربية ، إذ آثر أن يصورها على أنها مجرد مباراة ، فلم يظهر فى لوحته غير قتيل واحد مات مصادفة حين سقط بعيداً عن مواطن الاشتباك فدهمته سنابك الخيل أثناء مرورها العابر . وقد اختفى هذا المخطّط وتصويره الجدارى إلا من نسخة بديعة ترفّق بها الزمن من عمل الفنان روبنز يحتفظ بها متحف اللوڤر (لوحة ٣٧١) . ويصف ڤاسارى لوحة ليوناردو لمعركة أنيارى قائلاً : « كان شعور الأخذ بالثأر يملأ جوانح المتحاربين ، بل حتى الخيل نفسها التى تشابكت سيقانها كانت تكافح بنفس الحماس الذى يتملّك الفرسان فى سبيل استخلاص راية الفلورنسيين التى وقعت فى قبضة جندى يستحثّ جواده ويحاول أن يحطّم ساريتها ، بينما ينطلق جندى عجوز معتمر بخوذة حمراء وهو يهجم على الأعداء الممسكين بالراية شاهراً سيفه لبتر أكفّهم . وقد ظهر عند حوافر الخيل وبأسلوب التضاؤل النسبى جنديان يتقاتلان حيث يحاول الغالب منهما أن يفصل بخنجره عنق المغلوب الذى يناضل فى يأس . ولا نستطيع أن نوفى ليوناردو حقه من الإعجاب والتقدير لتصويره الجنود فى براعة فائقة وتنويعه لأزيائهم وزينات خوذاتهم . على حين تتجلّى مهارته البعيدة عن التصديق فى تشكيله للخيل وتجسيمه لها ، حيث برّ سواه فى إبراز عضلاتها وفى الجمال التشكيلى العام » . وفى الحق إن هذا الوصف الدقيق الخلاّب يدفعنا إلى الشعور بالمزيد من الحسرة والأسف على ضياع تلك اللوحة الثمينة .



لوحة ٣٧١ : ليوناردو: معركة أنيارى [لوحة مستنسخة على يد الفنان روبنز]

ولم تكن لوحة انتصار معركة كاسكينا لميكلانجلو (لوحة ٣١١) بأكثر دموية من لوحة انتصار معركة أنيارى ، فتكوينه هو الآخر بعيد الصلة عن الأصول الحربية والمعارك الوحشية كما سبق القول . والواقع أن ميكلانجلو لم يعن إلا باستعراض مهارته التصويرية ومعرفته الدقيقة بتشريح أجساد الذكور ، حتى أطلق النقاد على لوحته اسم لوحة « المستحمين العراة وقد هالتهم المفاجأة » .

ومن المصادفات العجيبة أن كلا من ليوناردو وميكلانجلو قد عُهد إليه برسم تصوير جدارى تذكارى للقاعة الكبرى بقصر السيادة فى فلورنسا . وإذا كان ليوناردو لم يدر بأن ثمة تكليفاً لفنان آخر لتصوير لوحة تذكارية أخرى تواجه لوحته بنفس القاعة فبدأ عام ١٥٠٤ إعداد المخطط المبدئى [الكرتون] لتصوير ذكرى انتصار الفلورنسيين على جيش ميلانو فى معركة أنيارى ، فقد كان ميكلانجلو على علم بأن ليوناردو قد سبقه إلى العمل بثلاثة شهور ، فعكف على تصميم لوحة معركة كاسكينا التى تسجل ذكرى انتصار الفلورنسيين على جيش پيزا ، وذلك بعد أن اعتزل العالم فى قاعة حرّم دخولها على غيره وانكبّ على رسم مخططه عام ١٥٠٥ ، ومن ثم عُرض المخطّطان معاً فأثارا بروعتيهما الفنانين الذين ما لبثوا أن انقسموا إلى فريقين انحاز كلٌ منهما إلى إحدى لوحتى الفنانيْن العظيميْن ليوناردو وميكلانجلو ، حتى سُمّيت هذه المباراة بمعركة « الكرتون » . وقد بقى تأثير هاتين اللوحتين حاسماً على فن التصوير الإيطالى حتى بعد اختفائهما بنصف قرن ، فما أكثر نُسَخ معركتى أنيارى و كاسكينا التى أنجزت وحُرِّفت ثم شُوّهت قبل أن تعبر القرون إلينا . ويذهب ڤاسارى إلى أن ثمة خمسة عشر مصوراً قد أصابوا الشهرة لغير ما سبب إلاّ أنهم عكفوا على دراسة مخططى ليوناردو وميكلانجلو .

ميكلانچلو معمارياً

بعد أن مات الفنان أنطونيو داسانجالو تاركاً قصر فارنيزى بروما قبل أن يتمّه وقع اختيار البابا بولس الثالث على ميكلانچلو ليتولّى إكماله ، فوضع تصميم الشُرفة وشعار الأسرة والكورنيش ونوافذ الطابق العلوى المطلّة على الفناء . وفى الوقت نفسه أعدّ تصميماته الأولى لإعادة تخطيط ميدان الكابيتولينوس ، وكذا مبنى پالاتزودى كونسيرڤاتورى الذى انتهى عام ١٥٦٨ ومبنى الكابيتولينوس فى مواجهته الذى أُعيد بناؤه أيضاً على نفس الصورة التى كان عليها عام ١٦٠٣ وانتهى العمل به عام ١٦٥٤ ، غير أن الأرضية المرصوفة لميدان الكابيتولينوس التى وضع ميكلانچلو تصميمها على شكل وريدة (لوحة ٣٧٢) عام ١٥٤٦ لم تتم إلا عام ١٩٤٠ فى عهد موسولينى .

وكان المناخ الدينى والفكرى بروما حين بلغ ميكلانچلو السبعين من عمره قد شهد تغيّراً هائلاً عما كان عليه خلال عهدى يوليوس الثانى وليو العاشر ، وكان الإصلاح الدينى قد استتبّ فى كثير من دول الشمال بأوربا ، وشرع مجمع ترنت فى مداولاته التى مهّدت لحركة مقاومة الإصلاح الدينى ، ونزل إجناسيوس لويولا بروما فإذا جماعة « اليسوعيّين » تظفر بمباركة البابا ، وجاءت حركة محاكم التفتيش والرقابة على المطبوعات لتضع قيداً رهيباً على حرية التعبير وهو القيد الذى أخذ بدوره يثقل أيدى الفنانين ويحدّ من حريتهم التى مارسوها من قبل فى إنجازاتهم ، بل صار عليهم الامتثال لما يقضى به رجال الدين . وحتى ميكلانچلو نفسه استهدف لهجوم عنيف لرسمه الصور العارية والشخوص الوثنية كما أسلفنا فى لوحة « يوم الحساب » الجدارية بمصلّى سيستينا . ولا شك فى أن هذه العوامل قد تضافرت لتُثقل على قلبه ولتدفع به إلى اتخاذ قراره بتكريس نشاطه الأساسى فى الفترة الباقية من حياته للعمارة . ولم يكن تحوّل ميكلانچلو إلى الهندسة المعمارية أمراً شاذاً ، ذلك أن أحد الأسباب التى تميّز عمارة القرون الوسطى وعصر النهضة عن عمارتنا المعاصرة هو أن المهندسين المعماريين كانوا فنانين أيضاً ، حتى لقد كان كبار المعماريين الذين أقاموا الكاتدرائيات القوطية هم أنفسهم المثّالين الذين استهلّوا تدريبهم المهنى بالعمل فى منحوتات مداخل الكنائس . وفى عصر النهضة كان برونليسكى فى حقيقته مثّالاً ، وكان برامانتى ورافائيل وچوليو رومانو مصوّرين ثم تحوّلوا إلى مهندسين معماريّين فى منتصف حياتهم . ولمع بين أعظـم مهندسى القرن السابع عشر فى روما پييترو دا كورتونا وكان مصوّراً وبرنينى وكان مثّالاً ، وقد أضفى ذلك على أعمالهـما المعمارية قوة الإبداع التشكيلى والحسّ المرهف بالنسب ، والترابط المحكم بين الأجزاء الذى تعلّماه من دراستهما للجسم البشرى ، وكلها عناصر لا تلتفت إليها العمارة الحديثة إلا لماما .

وقد فاق ميكلانچلو جميع المهندسين المعماريين فى الجسارة وعدم التقيدّ بالتقاليد الكلاسيكية ولا بالمطالب الوظيفية . ولا يعنى هذا أنه لم يكن مهندساً عملياً وواقعياً ، فقد كانت رسومه لاستحكامات فلورنسا التى تعدّ بالمقاييس العسكرية مثلاً رائعاً للعبقرية نموذجاً بديعاً للأعمال الفنية التجريدية . وقد أقنعه البابا بأن ينتهى أولاً من قصر فارنيزى عام ١٥٤٦ قبل تعيينه كبيراً لمهندسى كنيسة القديس بطرس فى العام التالى ، وهو المشروع الذى استنفذ معظم جهده فى سنيه الأخيرة . وإذا كانت أساسات كنيسة القديس بطرس قد أُرسيت منذ عام ١٥٠٦ فإن الاستمرار فى تشييد البازيليكا مضى بطيئاً خلال السنوات العاصفة التالية على الرغم من تداول المسئولية بين عدد من كبار المعماريين . وقد أيّد ميكلانچلو تصميم الكنيسة المركزية الطراز الذى اقترحه كل من برونليسكى وألبرتى مثلما فعل سلفه المهندس برامانتى الذى كان مصوّراً كما كان معمارياً ، وهو الذى شيّد المعبد المنمنم « تمْپييتُّو » فى مونتوريو بروما (لوحة ٣٧٣) فى الموقع الذى تتناقل الشائعات أن القديس بطرس قد صُلب فيه ، مستخدماً أبسط العناصر المعمارية الكلاسيكية : القبة الصغيرة وأعمدة الطراز الرومانى التوسكانية الملساء الخالية من الأخاديد ، كما يُعدّ هذا المعبد الصغير نموذجاً للمقاييس و« النسب الإنسانية » غير المُبالَغ فى ضخامتها . وبالرغم من ذلك ظهر أسلوب آخر فى اللحظة نفسها التى بلغ فيها هذا الأسلوب ذروته ، فقد دعا البابا يوليوس الثانى برامانتى بعدَ أربع سنوات ليضع تصميماً جديداً لكاتدرائية القديس بطرس كى تحلّ محل البازيليكا القديمة المشيّدة فى عهد الإمبرطور قسطنطين ، وكان البابا قد عقد النيّة على إقامة بناء مركزى الطراز للصرح الجديد بدلاً من طراز كنائس العصور الوسطى ذوات « المجاز » الطويل المعتم . ووفقاً لهذه الخطة جاء تصميم برامانتى صليباً إغريقياً[١١٧] ضخماً ذا قبة منخفضة فى المنتصف يتخلّل قمّتها مَنْور ، وتنتصب فوق دعامات جبارة على غرار مبنى الپانثيون تعلو قاعدة معمّدة . وعندما تولى ميكلانچلو المسئولية اعتمد تصميم برامانتى القائم على الصليب الإغريقى مع تعديلات أضافها بنفسه . وهكذا خلّفت نظرية « النسب الإنسانية » للمعبد الصغير « تمپييتُّو » مكانها لنظرية النسب الخارقة للإنسانية ، فلقد تخيّل ميكلانچلو سقفاً أكثر شموخاً يرتفع فوق قبر القديس بطرس الأسطورى . تخيّل قبة ذات نسب خارقة لا تقتصر وظيفتها على ربط الفراغات الداخلية والكتل الخارجية لذات المبنى فى وحدة واحدة فحسب ، بل تؤدى دور « الرمز » فى عاصمة العالم المسيحى . وكان أول ما جابهه من مشكلات هى مشكلة هندسية إنشائية لمعرفة ما إذا كانت الأحجار صلبة قوية بحيث تحتمل ثقل القبة التى تخيّلها . ولذلك لجأ إلى تقوية الدعائم الأربع الرئيسية حتى أصبحت كلٌ منها كتلة مربعة ضلعها أربعة وعشرون متراً ، واستخدم الدلأيات وسيلة لتحويل المربع إلى دائرة تعلوها طبلة ومن فوقها القبة .

وفى الوقت نفسه مضى يُجرى دراساته على نموذج بمقياس صغير للقبة ذاتها حتى يتسنّى لمن يخلفه إتمامها إذا لزم الأمر ، غير أن العمر امتد بميكلانچلو حتى انتهى تشييد الطبلة ، إلا أن القبة نفسها لم يُشرع فى بنائها إلا بعد وفاته على أيدى اثنين من معاونيه دون أى تعديلات جوهرية (لوحة ٣٧٤ أ ، ب) . ولولا الآثار المترتبة على مجمع ترنت وحركة مقاومة الإصلاح الدينى لا كتمل بناء كنيسة ميكلانچلو المركزية الطراز ، إذ قد حوّمتْ أفكار التقاليد القويمة « الأرثوذكسية » فوق كل ما يمكن اعتباره وثنياً ، وعلت موجة رجعية تنادى بالعودة إلى تصميم الصليب اللاتينى التقليدى ، فتعهّد كارلو ماديرنا فى مستهل القرن السابع عشر بإطالة المجاز الأوسط . ومن الناحية الشعائرية أتاحت هذه الإطالة مساحة أوسع للمواكب الضخمة ، ومن الناحية العملية أفسحت مكاناً لجماهير غفيرة من

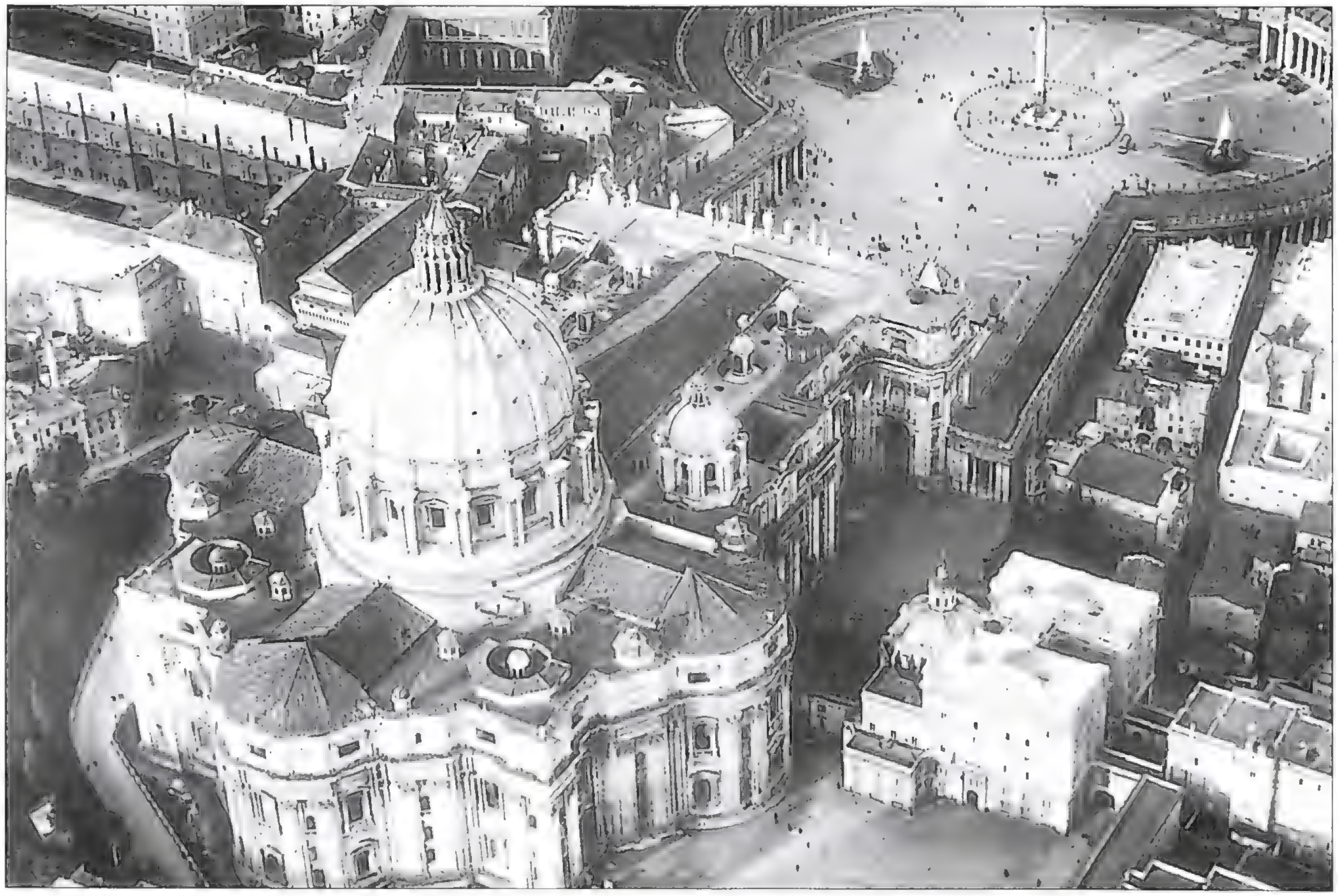


لوحة ٣٧٣ : برامانتى. المعبد المنمنم «تمبييتو». سان بييترو فى مونتوريو. روما

المصلّين ، ومن الناحية التاريخية اغتصبت كل المنطقة التى كانت تحتلها من قبل البازيليكا التى شيّدها الإمبراطور قسطنطين والتى قوّضها من أجل تشييد البناء الجديد ، غير أنها من الناحية الجمالية قد عانت من جراء اختلال توازن النسب بين التغيير الذى لحق بالتصميم الأصلى وكانت تتساوى فيه أجنحة الصليب الإغريقى الذى صُمّم على أساسه المنظر العام للقبة فَوَهَنَ بذلك الإحساس بذروة القبة الشمّاء .

وكان ميكلانچلو قد أعدّ مقياس الكنيسة من الداخل بدعائمه المُنيفة تحت القبة ، ولم يكن ثمة مفرّ أمام ماديرنا من إتمامه بنفس النسب . وهكذا ارتفعت « التقبية » خمسة وأربعين متراً فوق الأرضية بينما انبسط داخل الكنيسة فوق مساحة قدرها ألفاً ومائتى وخمسون متراً (لوحة ٣٧٥) . وإذا شئنا أن نرى الكنيسة بعين تشتهى رؤية التصميم من منظور عين ميكلانچلو ، فينبغى أن نتطلع إليها من تحت القبة لنراها مبنى موحّداً محكماً كما شاء لها مصمّمها ، فالانطباع الذى نحسّه حينما نشاهدها من ناحية حنيّة الكنيسة حيث لا ينتقص طول المجاز الأوسط من جمال المبنى هو الانطباع الذى كان ميكلانچلو ينشده ويتمنّاه ، فمن هذا الموقع المقترح يبدو لنا المبنى نفسه كمنصّة عظيمة تحمل الإنشاءات العلوية الرحيبة . وثمة خمسة وسبعون متراً ما بين مستوى الأرض وقاعدة القبة ، وتستمر القبة فى الارتفاع حتى قبة المنور التى يبلغ ارتفاعها مائة وخمسة وثلاثين متراً ونصفاً فوق مستوى سطح الأرض . غير أن النتيجة فى النهاية لم تأت بعيدة كل البعد عما تخيّله ميكلانچلو فى تصميمه الأصلى . وحتى الانتهاء من تشييد برج إيفل كانت كنيسة القديس بطرس أعلى الأبنية فى العالم كله وأضخمها . ولعل ميكلانچلو كان الفنان الوحيد الذى امتلك الطاقة الروحية للمّ شتات كتلة كنيسة القديس بطرس بعد أن وفّق فى إضفاء طابع الوحدة عليها ، فصاغ منها عملاً متماسكاً يشدّ العين إليه وكأنه جذع منحوت تتسنّمه قبة ظل النقاد يتغنّون بوسامة انحناءاتها المعبّرة عن طموح ميكلانچلو الروحانى ، ولعلها أشدّ القباب فى العالم سيطرة على ما حولها من قباب وأعمقها أثراً على تطور العمارة . بل إن هذه القبة لتعدّ من أروع أعمال ميكلانچلو المعمارية كافة ، وإن كان المهندسون المنفّذون قد ابتعدوا قليلاً عن تصميم « الأستاذ » حين جعلوا القبة أكثر ارتفاعاً مما كانت عليه فى التصميم .

ولا شك فى أن نجاح ميكلانچلو فى هذا العمل الفريد قد جاء وليد كونه مثّالاً قبل كل شئ ، فقد احتفظ بصفته وقدراته النحتية فى إبداع تصميماته المعمارية . لقد استخدم القطاعات الضخمة من الحجر والرخام والتكفيت والأعمدة والعقود الهائلة استخدام النحّات القدير ، فصمم كنيسته وكأنما هى تمثال ضخم تصوغه يداه العملاقتان . على أن ميكلانچلو قد أبى فى اعتزاز ملحوظ أن يتقاضى أجراً عن عمله العظيم الأخير الذى شغل به نفسه فى خريف حياته وهو يُكْمل عمل منافسه السابق برامانتى فى تتويج كنيسة بطرس بقبته الشامخة . فقد منح الشيخ أيامه الأخيرة لإنجاز الكنيسة الرئيسية للعالم المسيحى لتكون قربانه المتجرّد عن أى كسب مادى . وهكذا تحلّق هذه القبة فى سماء روما وتعلو شاهقة بمعالمها المهيبة مخلّدة عبقرية هذا الفنان المتفرّد ورامزة إلى نبوغه الذى وصفه معاصروه بالنبوغ الإلهى .



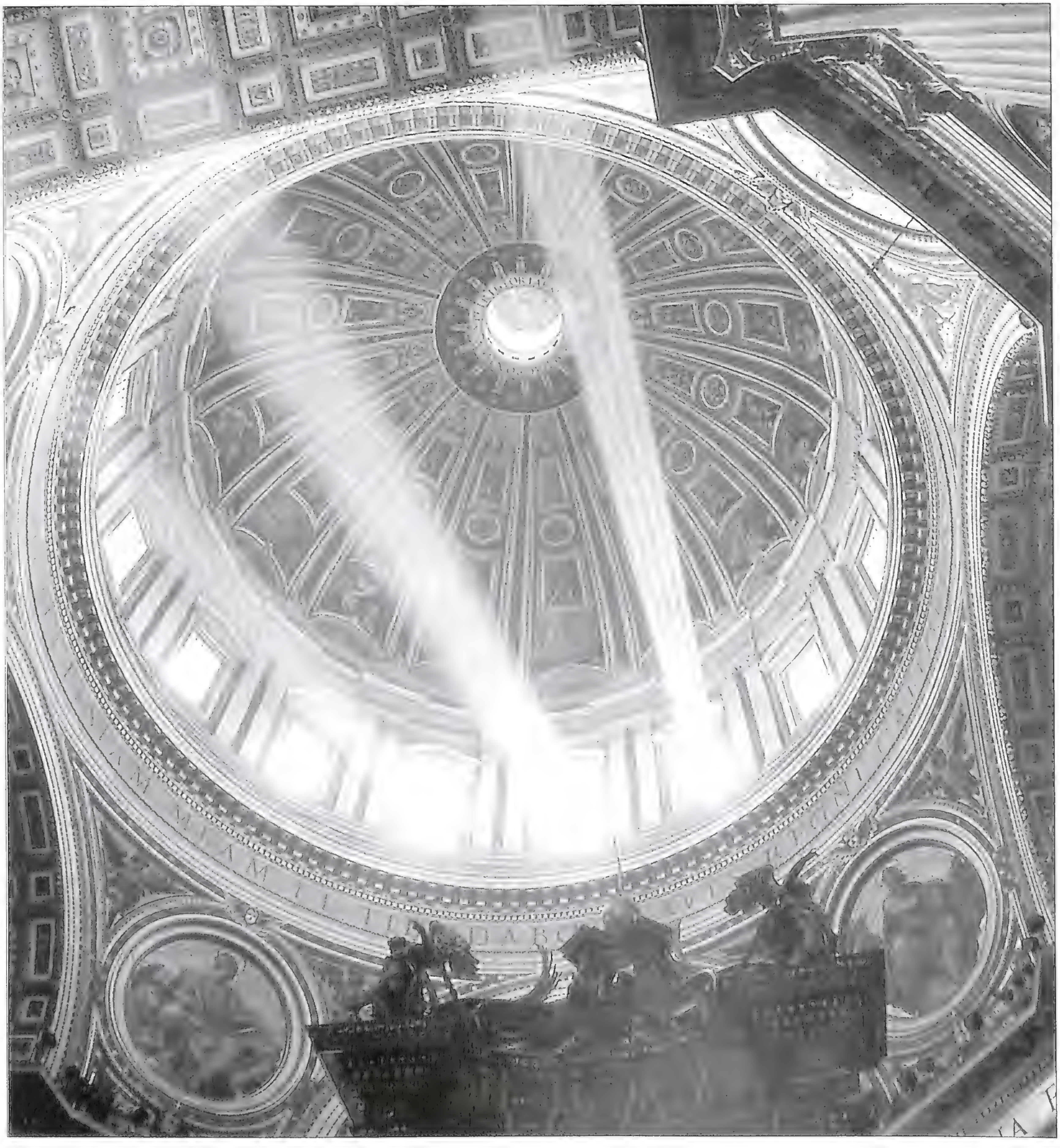
لوحة ٣٧٢ : ميكلانچلو. أرضية ميدان الكاپيتولينوس بروما.



لوحة ٣٧٥ : ميكلانچلو. كنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان.



لوحة ٣٧٤ أ، ب : ميكلانچلو. قبة كنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان ١٥٦١ - ١٥٦٤.
أتمّها چياكومو دللاپورتا وغيره من المهندسين (من الداخل والخارج)



لوحة ٣٧٤ أ، ب : ميكلانچلو. قبة كنيسة القديس بطرس بالڤاتيكان ١٥٦١ – ١٥٦٤.
أتمّها چياكومو دللاپورتا وغيره من المهندسين (من الداخل والخارج)

ميكلانچلو شاعراً

لم يتألق ميكلانچلو فى عالمى النحت والتصوير وحدهما بل تألق فى سماء الشعر أيضاً ، فلقد كان واحداً من أعظم أربعة أو خمسة شعراء إيطاليين فى عصره ، غير أن علينا أن نعترف بأنه وإن كان أصدقهم إلا أنه كان أقلهم مهارة فى الصّنعة الشعرية ، إذ كانت قصائده من أكثر الأشعار الغنائية الإيطالية تكثيفاً وغموضاً حتى أن بعض ناشرى شعره يُتبعون كل قصيدة بشرح هو فى حقيقته ترجمة نثرية بالإيطالية . ولا يعنى هذا أن لغته نفسها كانت عسيرة بالنسبة للقارئ المعاصر له ، ولكنه الفكر وراءها الذى يبدو ساطعاً وخفيّاً فى آن معا . وفى الحق إن شعر ميكلانچلو هو شعر ذاتى بحت ، وأغلب الظن أنه لم ينظم قط قصيدة إلا بدافع حاجة ذاتية ملحّة أو عذاب يُضنيه أو عاطفة مشبوبة يحاصره لهيبها . وتكشف مخطوطاته التى خلّفها عن تلقائية إلهاماته ، فقد كانت كثرتها مسجّلة على طرف رسم أو عجالة تخطيطية أو هامش رسالة أو ظهر فاتورة حساب ، مما يجعلنا نرى بوضوح أنه كان يسجل خواطره ــ أو على الأقل « مسودّتها » ــ على أول ورقة تقع بين يديه .

وتحمل أشعار ميكلانچلو التى تبلغ مائة وخمسين قصيدة غير المقاطع المتفرقة طابع التكثيف لانفعالاته بلا تكلّف ولا إسهاب ولا بلاغة لفظية ، فالشعر هو مملكة ميكلانچلو الخاصة التى كان يوصد أبوابها على نفسه ، فلم يكن يكتب قصائده ليقرؤها أحد سواه . إنها همسات الوجدان يناجى بها ذاته ، ومن ثم كان ديوانه الشعرى أشبه بيومياته الشعورية أو بمرآة قلبه وسيرته العاطفية والروحية . وفى عصر كان كل عمل فنى خاضعاً للتقاليد كان على ميكلانچلو ــ رغم تفوّقه على غيره فى التعبير عن مكنون نفسه الحقيقية وقرضه للشعر هواية لا احترافاً ــ أن يلتزم بالقوالب الفنية التى لا يستقيم الشكل الشعرى إلا بها ، غير أن عدم إلتزامه بهذه القوالب الموضوعة قد هوى بصنعته الشعرية فى أعين معاصريه عن مستوى رفاق فنه . وكان يندفع وراء جوهر اللغة بنفس الطاقة الحماسية والعنف اللذين اندفع بهما وراء جوهر الرخام ، وبنفس المزاج المتهور ممتزجاً بنفس الرغبة المحمومة فى بلوغ الكمال .

التقى ميكلانچلو بالشعر وهو صبىّ يافع فى فجر حياته الفنية عندما دعاه لورنزودى مديتشى الذى كان هو أيضاً من ألمع شعراء عصره للإقامة فى قصره بين حاشيته ، حيث تعرّف على شاعر عظيم هو پولتيزيانو كما قدمت ، ولم يمضِ وقت طويل حتى تعرّف فى مدينة بولونيا على أديب فحل هو آلدوفراندى الذى قرأ على يديه أعمال دانتى وبوكاشيو وپترارك . وهكذا اندمج ميكلانچلو فى حلقة ذلك الجيل من المصوّرين والمثّالين الإيطاليين الذين لم يكونوا صنّاعاً حرفيين مهرة فحسب ، بل كانوا فنانين شديدى الولع بالفلسفة ، حريصين على أن تكون لهم أفكارهم الخاصة والقدرة على التعبير عنها ، حتى أننا نجده أحياناً يقدم الأدب على الفنون التشكيلية ، فينصرف فترة عن النحت والتصوير مخصّصاً كل وقته لقراءة مؤلفات كبار الأدباء ولنظم القصائد لمتعته الشخصية . وهو لم يكتف بنظم « السونيتّات »* كما يُشاع عنه فى فرنسا ، بل كتب أيضاً « رباعيات » مستقلة وأراجيز خفيفة وقصائد دينية ، ولا ننسى أنه سمّى ديوانه « القوافى » .

ولم يكن ميكلانچلو جذّاب المظهر ولا وسيم قسمات الوجه ، وكانت كتفاه الرّبعتين تتدلّى منهما فخذان وساقان قصيرتان ، كما كان سلوكه أبعد ما يكون عن الرقّة إذ كان مشاكساً فظاً إلى حد الوقاحة يقذف زملاءه بوابل من قاذع الكلم والسخرية المُرّة . وعلينا لكى نتفهّم أشعار ميكلانچلو ألا ننسى أن الحياة بالنسبة له كانت سلسلة متصلة الحلقات من العذاب النفسى الذى يفوق كل عذاب عارض عابر ، الأمر الذى كان يباعد بينه وبين الآخرين فعاش فى عزلة رهيبة « كعزلة الجلاّد » كما كان يحلو لرافائيل منافسه والمختلف عنه تماماً أن يهجوه . ذلك أن ميكلانچلو لم يكن يترفّق بنفسه ولا بغيره فى نوبات الشّقاق أو الخلاف ، يذهب دائماً إلى أقصى الحدود ولا يعرف طريقاً وسطاً . كان أهون شئ لا يحظى برضاه يغدو كارثة وطامة كبرى ، وأى سوء تفاهم بسيط يعنى القطيعة حتى بينه وبين الأثيرين لديه ، بل إنه حين شاء فى شبابه لقاء البابا يوليوس الثانى فلم يجد منه ترحيباً بهذا اللقاء ، لم تلبث أن استبدّت به نوبة من نوبات الغضب البركانى فهجر روما إلى فلورنسا ثم كتب فى تعال إلى البابا قائلاً إنه إذا احتاجه فى شئ فعليه أن يسعى هو إليه فى فلورنسا ، غير أن البابا الذى كان يقدّر الفنان الموهوب ويحسّ بالحاجة إليه لم يغضب ولم يفلت منه زمام أعصابه ، بل بدأ على الفور مفاوضات دبلوماسية مع حاكم فلورنسا ليقنع المثّال الشاب بالعودة إلى روما ، وكان الحاكم يعدّ الأعمال التى يعهد بها البابا إلى ميكلانچلو مهاماً رسمية واجبة التنفيذ ، بل إن الفلورنسيين كانوا يخشون مغبة انقلاب البابا نفسه عليهم إذا استمروا فى حماية الفنان المتمرّد . لذلك بذل الحاكم ما وسعه الجهد لإقناع ميكلانچلو بالعودة إلى خدمة البابا يوليوس الثانى ، وزوّده بخطاب توصية إلى البابا قال فيه عن ميكلانچلو « إن فنه لا يبارى ولا مثيل له فى أرجاء إيطاليا كلها بل فى أرجاء العالم بأسره ، وإنه لو نال عين العطف فإنه سينجز أعمالاً فنية باهرة تأخذ بألباب الناس فى الدنيا كلها » . وهكذا تقع بين أيدينا وللمرة الأولى فى التاريخ مذكرة دبلوماسية تتحدث حديث صدق عن الفن وعن فنان كبير .

ويمكن تفسير أسباب هجرات ميكلانچلو المفاجئة من مكان إلى مكان بعجزه عن التلاؤم مع المجتمع أو الخوف من الوقوع فى شراك خداع زميل أو بسبب مرارة يحسّها إثر فشلٍ فى إقناع غيره بأفكاره . على أنه كان كلما علت مكانته ازداد طبعه عصبية وحدّة ، حتى غدا الناس يتهرّبون منه رغم إعجابهم به . ومما لا شك فيه أنه كان مدركاً كل الإدراك لمكانته الاجتماعية المتميّزة التى اختلفت أشدّ الإختلاف عن وضعه فى فجر حياته . وعندما بلغ السابعة والسبعين من عمره صدم ميكلانچلو شعور أحد مواطنيه عندما وجّه إليه خطاباً يستهلّه بقوله : « إلى المثّال ميكلانچلو » ، فقد كان يرى نفسه أعلى شأناً من أن تُلصق به هذه الصفة فعلّق على ذلك قائلاً : « فليكفّ هذا عن تسميتى بالمثّال وحسبه ذكر اسمى مجرّداً . . . ميكلانچلو بوناروتى ، فلم أكن قط مصوّراً أو مثّالاً يمتلك مرسماً . حقاً لقد

---

* sonnets قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتاً ابتكرها شعراء پروڤانس وإيطاليا فى القرن الثالث عشر .

أسديت خدماتى إلى عديد من البابوات غير أنى لم أفعل ذلك إلا مضطراً . وقد دفعت به حدّة طبعه إلى تلك العزلة التى كانت ثمرة جموحه والتى جعل منها ميكلانچلو منهجاً ، فكتب فى رسالة إلى أبيه عام ١٥٠٩ قائلاً : « ليس لى صديق أستطيع أن أثق فيه » ، ثم عاد فكتب إلى أخيه الأكبر فى نفس السنة : « ليس لى صديق على أى وجه من الوجوه ، ولا أبغى صديقاً » ، بل لقدان يجد سعدة فى لحظات الإغفاء التى يقطع فيها صلته بالعالم فيقول : « ما أمتع الراحة التى أستشعرها حين أنام شأنى شأن الرخام لا أرى ولا أسمع ، هذه هى السعادة فى هذا الزمان الزاخر بالخزى والعار . ناشدتك أن تتكلم بصوت خفيض ولا تجعلنى أفيق من سباتى » .

كانت روح ميكلانچلو بصفة عامة محاصرَة بالشقاء وعدم الاطمئنان ، وسيكون خطأ جسيماً إذا اعتقدنا أن ميكلانچلو كان رفيقاً بنفسه على عكس ما كان عنيداً مع غيره ، وأن نردّ ذلك إلى جفاف قلبه أو إلى أنانيته ، فقد كان الأمر نقيض ذلك تماماً ، فإن حدّة عواطفه بل شدّة حاجته إلى العاطفة كانت طاغية كما كانت صداقاته حميمة عميقة الغور . يروى مؤرخو سيرته أنه بعد وفاة لورنزودى مديتشى المفاجئة عام ١٤٩٠ عاد ميكلانچلو إلى بيت أبيه حيث قضى بضعة أيام فى غرفة مغلقة منبطحاً على وجهه دون حراك . وهو نفس الموقف الذى اتخذه بعد ذلك بخمسة وخمسين عاماً سنة ١٥٤٧ عند وفاة صديقته وهاديته ڤيتوريا كولونا ، فكان شجن ميكلانچلو وقد بلغ من العمر اثنين وسبعين عاماً هو نفس شجنِ الفتى اليافع ابن السبعة عشر عاماً ، إذ حاصره الذهول والوجوم ومضى يردّد أنه لا يندم على شئ ندمه على أنه لم يظفر بتقبيل جبهتها ووجهها وهى فى رقدة الموت كما كان يقبّل يدها خلال حياتها .

إن طعم العزلة عند ميكلانچلو الذى يرجع تارة إلى حساسيته المرهفة ، وتارة إلى حاجته إلى التأمل والتركيز فى عمله لا يعنى اللامبالاة بغيره أو ازدرائه ، فهو كما كان عنيداً مع أصحاب السطوة والنفوذ كان يحب بسطاء الناس وكان يجد متعة فى الاتصال بهم أحياناً ، وما أكثر ما كان يقدّم العون إلى أشخاص مغمورين وخاصة الفنانين منهم الذين لم يوهبوا مقدرته الفذة فيمنحهم المال أو ما هو أفضل من المال ، حين يقدّم إليهم رسوماً أصيلة يسمح لهم بالاقتباس منها فى تكويناتهم الفنية .

وبرغم شعور ميكلانچلو العائلى القوى فإنه لم يتزوج ولم نعرف عنه أنه اتخذ عشيقة . وإذا كانت ثمة قصائد كتبها فى الثلاثينات من عمره يناجى فيها أنثى أُغرم بها فربما لم تكن سوى تلك الأنثى المعبودة المتخيَّلة التى نسج حولها بعض الكتّاب قصصاً غرامية ، فى حين أنها لم تكن سوى طيف أو أضغاث أحلام ، فلم يسجل أحد المؤرخين وجود أنثى فى حياته على حين أن الغلمان الذين أدار حولهم شعره معروفون جميعاً . لقد حفل شعر ميكلانچلو بالتعبير عن حاجته الدائمة إلى الحب ، ومن الاستحالة بمكان تحديد نوع علاقاته الحقة « بصبيانه » الغلمان الذين كانوا يعملون كمساعدين وكنماذج له ، والذين كانت تُنسب إليهم مهام أخرى وفقاً للتقاليد المتوارثة فى مراسم بعض الفنانين . وعلى أية حال فقد كان ميكلانچلو معنيّاً كل العناية بهؤلاء الغلمان ، كما أنه خلال فترات معينة من حياته لم يختلط بغيرهم إلا نادراً حتى خارج محيط العمل . كتب ڤاسارى : « إن ميكلانچلو عندما كان يقيم فى روما عام ١٥١٠ كان يؤثر قضاء أوقات راحته مع صبيّه چاكوبو ليينداتشو الذى كان مرحه يُدخل السرور على قلبه ، والذى كان يدعوه يومياً إلى تناول العشاء معه » . وحيث أن المعايشة كانت أمراً سائداً بين الأستاذ وصبيانه فليس ثمة مجال للتلميح أو التصريح . وقد كانت قصائد ميكلانچلو شأنها شأن أعماله التشكيلية وخاصة رسومه وتصاويره تنطق فى وضوح ملحوظ بمكنون نفسه ، فبينما كان عالم رافائيل يدور حول جمال المرأة كان عالم ميكلانچلو مكرّساً لجمال الرجل الذى تجسّد التعبير الأمثل عنه لأول مرة فى تصاوير الغلمان العراة « إنيودى » فوق سقف مصلّى سيستينا . والحق إن « اللواط الفكرى » كان سائداً فى البيئة التى نشأ فيها ميكلانچلو بفلورنسا فى بلاط لورنزودى مديتشى ، إذ كان الشعراء أمثال پوليتزيانو والمصوّرون أمثال بوتيتشيللى وبصفة خاصة سنيوريللى ودعاة المذهب الإنسانى مثل پيكودلّلا ميراندولا ومارسيليو فيتشينو يُنشئون بالغلمان علاقات صداقة علنية محمومة ، وهو ما طبع أعمال المرحلة المبكرة لميكلانچلو بصفة خاصة بهذا الطابع مثل تمثال باكخوس (لوحة ٢٨١) المحفوظ بمتحف البارچيللّو ، والذى يقول ڤاسارى عنه إن ميكلانچلو كان يطمح إلى أن يجمع فيه بين عناصر الأنوثة والذكورة بإضفاء رشاقة الغلمان إلى الاستدارات الجسدية للمرأة . وهنا نلمس ظاهرتين : الأولى نزوع ميكلانچلو إلى العشق بين أفراد الجنس الواحد أو ما يسمى بالإستجناس ، والثانى مداراة البيئة الفلورنسية التى نشأ بها ميكلانچلو للعلاقات الغرامية السقراطية [الاستجناسية] بمسوّغات فلسفية وجمالية وأدبية .

والراجح أن الاستجناس الذى حجب ما عداه عند ميكلانچلو كان حقيقة مؤكدة ، وقد آثر أغلب المؤرخين والنقاد القدامى والمعاصرين ـ باستثناء شارل ده طولناى وأندريه شاستيل ـ إخفاءه أو تخفيفه فى ثنايا الروح الأفلاطونية السائدة فى عصره والتى كانت تسوّغ هذه العواطف العقلانية البحتة . وفى الحق إن الأمرين يختلطان عند ميكلانچلو حتى إننا نستطيع الزعم بأنه كان يأنس إلى الإستجناس فى نفس الوقت الذى كان يسمو فيه بعواطفه حين يضفى عليها مضموناً روحياً ، وذلك هو ما نطالعه فى قصائده التى أثارها أعنف هوى مشبوب فى حياته ، وهو عشقه لتومازو كاڤالييرى ، وإن كان قد هام قبله وأثناء علاقته به بفتيان آخرين . وقد فسّر ميكلانچلو صدق عشقه « المثالى » لتومازو كاڤالييرى بأنه اكتشف فيه صفات اتحاد الروح مع الجمال الجسدى ، فكان الشخص الوحيد الذى صوّره صورة شخصية إذ لم يكن ميكلانچلو يستبيح لنفسه أن يسجّل صورة شخصية لإنسان لا يجد فيه جمالاً بغير حدود ، وكان تأثير كاڤالييرى على ميكلانچلو صاعقاً حتى كتب له معرباً عن عواطفه المشبوبة قائلاً :

بلا حذر انطلقتُ نحوك
ظننتنى على شاطئ جدول رقيق
أعبره دون أن يبلّل ماؤه ما فوق قدمى
لكن... ها أنذا مذ خلّفت الضفّة

محاصرٌ وسط خضمٍّ محيط هائل
تتعالى أمواجه من كل جانب
آه لو أستطيع العودة للضفّة
لهرولتُ سريعاً
لكننى مادمتُ بلغتُ مكانى
فلأصنع من قلبى صخرة
أخوض بها اليمّ
واسمُك فى روحى وكيانى
يملؤنى رياً وعذوبة
تجعلنى لا أعبأ بالضجر
ولا أخشى الموت

هكذا أخصب حب كاڤالييرى أشعار ميكلانچلو وأثراها حدّة وقوة ولذوعة ، وقد بادله كاڤالييرى الحب نفسه أو على الأقل بادله به صداقة عميقة وظل على وفاء لذكراه حتى بعد موته . وكان ميكلانچلو تستثيره التفسيرات السوقية التى تتعرض لعلاقتهما فيتغنّى فى أشعاره « بحبّهما العفّ الطاهر » . وبرغم ذلك كله فإن ما بينهما كان عشقاً لا صداقة ، وتشى الرسوم الثلاثة التى أهداها ميكلانچلو إلى كاڤالييرى فى مستهل علاقتهما بما كان يكنّه نحوه ، إذ يمثّل الرسم الأول « جانيميديس والنسر » الذى أهداه إلى تومازو عام ١٥٣٢ ، وهما الرمزان التقليديان منذ العصر اليونانى للعلاقات الجنسية المثلية بين أفراد الجنس الواحد ، وقد التصق أحدهما بالآخر التصاقاً أعمق مما ظهر فى الإيقونوغرافية اليونانية (لوحة ٣٧٦) . أما الرسمان الآخران فبرغم أنهما مُشْرَبان بالإحساس بالقضاء والقدر وبالشقاء الذى لا يفارق ميكلانچلو قط إلا أنهما يَشيان أيضاً بالغرام المتّقد : يمثّل أحدهما تيتيوس والنسر ويرمزان إلى الحب بوصفه الموت المتربّص (لوحة ٣٧٧) . وتيتيوس عملاق حاول اغتصاب لاتو أم أبوللو وديانا فعوقب على ذلك فى ملكوت هاديس بأن ينهش أحد الطيور الجارحة كبده إلى ما لا نهاية . وقد رسم ميكلانچلو هذا الرسم ليهديه إلى تومازو عام ١٥٣٢ على أنه الرمز المقابل للغلام جانيميديس الذى اختطفه چوبيتر كبير الآلهة واصطفاه . والرسمان إذ تأمّلناهما معاً نجدهما رمزاً لموضوعى الحب الإلهى والدنيوى ، فجانيميديس يرمز لشوق الحب المثالى وتيتيوس لعذاب الشوق الحسّى . ويمثل الرسم الثالث سقوط فايتون صريعاً من السماء مجسّداً المصير التعس الذى يلاقيه كثرة العشاق ، وكان فايتون بن أبوللو قد حاول قيادة مركبة الشمس ولكنه عجز عن كبح جماح خيلها فأوشك أن يُشعل النار فى الأرض كلها ، وإذا چوبيتر يُرديه صريعاً بإحدى صواعقه فسقط فى نهر إيريدانوس [البو] الذى مثّله ميكلانچلو فى هذا الرسم بإله النهر وطائر البجع . وإذ كان فايتون رمزاً للطموح الطائش فإن تفسير هذا الرسم الذى أعدّه ميكلانچلو عام ١٥٣٣ من أجل صديقه تومازو هو أنه تعبير عن مشاعر ميكلانچلو الطائشة واجترائه على عشق تومازو . والدليل على عناية ميكلانچلو بهذا الرسم وجود محاولات تخطيطية له أحدها فى متحف الأكاديمية بڤينسيا والآخر بالمتحف البريطانى ، غير أن النسخة الموجودة بمكتبة قصر وندسور التى نعرضها هنا (لوحة ٣٧٨) هى التى نالت إعجاب معاصريه حتى استنسخوها على البرونز والزجاج والرسوم المطبوعة بطريقة الحفر واللوحات المصوّرة .

وكان ميكلانچلو يضيق كما قدمت بمن يفسّر عواطفه بأنها شهوة جسدية ، مدّعياً أنها روحية نقية ، وإن تكن فى حقيقتها هوى مشبوباً ، بل إنه يذهب إلى حدّ الزعم بأن حب الرجال هو الهوى الوحيد الذى يمكن أن يغدو روحانيا متسامياً فيقول :

"الحب الذى أحدثّك عنه يجنح إلى الذُّرى
بينما يكبو دونه حب المرأة
فمثل هذه العاطفة المحتدمة
لا تناسب قلباً رزيناً مفعماً بالرجولة
الحب الأول يحلّق بالمرء نحو السماء
والآخر يهوى به إلى التراب
الأول يسكن الروح
والآخر يقبع فى الحواس
ويُخضعنا لأحداث فظة مستهجنة".

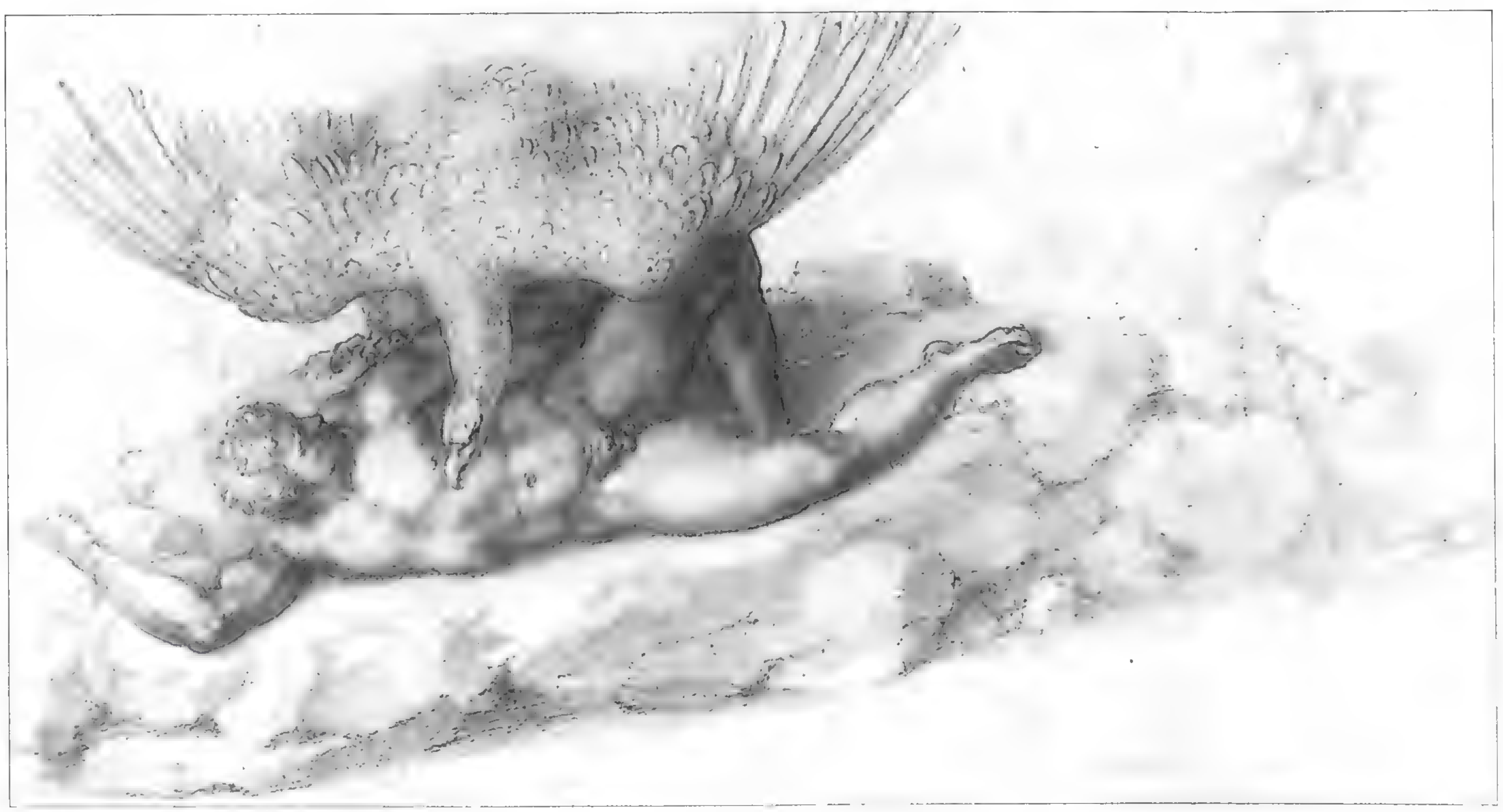
ومن المفارقات الغريبة أن ميكلانچلو الذى عاش ثلاثين عاماً يصوّر غلمانه العراة المشهورين ـ الذين يبدون آية فى القوة البدنية واللّدانة المثيرة معبّرين عن رغباته وأحلامه ـ قد صوّر فى لوحة « يوم الحساب » لوطياً بين العصاة المساقين للتعذيب [قيل إنه مينوس فى رواية أخرى] وقد التف حول جسده ثعبان وحشى راح ينهش أعضاءه التناسلية بلا رحمة وبلا نهاية (لوحة ٣٦٨) .

وتفسّر القصيدة السابقة حقيقة العواطف التى كان يُكنّها ميكلانچلو لڤيتوريا كولونا إلى جانب ولعه بكاڤالييرى فى الوقت نفسه ، فثمة صداقة منفصلة عن الجسد يضمرها لڤيتوريا كولونا ، وثمة حب أفلاطونى ـ إذا قبلنا هذا الزعم ـ يشدّه إلى تومازو كاڤالييرى وإن كان يرتبط ارتباطاً لا إنفكاك منه بالجمال الجسدى ، وكان لهذه العلاقة تأثير مباشر على إنجازاته . يقول شارل ده طولناى : « تبدأ المرحلة الأخيرة من حياة ميكلانچلو بشباب جديد يعترى الأستاذ الشيخ الذى يناهز الستين كان إحياءً مُعجزاً سببه المباشر عواطفه المشبوبة تجاه كاڤالييرى . ففى أعقاب روح الإذعان التى استسلم لها خلال تشييده لضريح آل مديتشى بفلورنسا والتى تجلّت بوضوح فى لوحة يوم الحساب بمصلّى سيستينا ما لبث أن توهّجت فيه مشاعر متّقدة دافقة جيّاشة .

وفى غضون الثلاثين سنة الأخيرة من حياة ميكلانچلو كانت تستبد به فكرة الخطيئة



لوحة ٣٧٦ : ميكلانچلو: اختطاف جانيميديس. المكتبة الملكية بقصر وندسور



لوحة ٣٧٧ : ميكلانچلو: تيتيوس والنسر. المكتبة الملكية بقصر وندسور

ويعتصره قلق التفكير في الوجود والعدم ، فكتب عام ١٥٥٩ إلى ڤاساري قائلاً : « ليس ثمة خاطرةٌ تهادت في أعماقي إلا وكانت مترعة بحقيقة الموت » . وبقدر ما كان ميكلانچلو يدرك ذنوبه وبقدر خشيته من عذاب النار ، كان يشعر بالإثم الجماعي للبشرية بأسرها . ولعل أحد الأسباب التي دفعته إلى الاستقرار نهائياً في روما ـ فضلاً عن علاقته بكاڤالييري ـ هو محاولة الفوز « بالخلاص » عن طريق العمل الدءوب في خدمة بلاط البابا .

وكانت ڤيتّوريا كولونا بالنسبة لميكلانچلو الذي عذّبه الشعور بالإثم والقلق عزاء روحياً وصحبة مطمئنة لخواطره . وكان لشخصية ڤيتوريا إشعاع وسحر خارقان اجتذبت بهما كل الشخصيات الشهيرة في عصرها رجالاً ونساء ، وعندما تعرّف ميكلانچلو عليها عام ١٥٣٦ كان عمرها بين الأربعين والخمسين تعيش في دير القديس سلڤستر بروما . وماتت عام ١٥٤٧ ، ولم تحتل من حياة ميكلانچلو سوى عشرة أعوام كانت له فيها نعم الصديق ، يرى فيها أعماقه ويهتدى بها في سلوكه الديني . ومن الناحية الشخصية كانت لصداقة ڤيتوريا بميكلانچلو قيمة كبرى ، ومردّ ذلك أنها كانت الشخص الأول الذي أضمر له عاطفة صادقة استجاب لها بدوره بحب غير مغرض فأودعها ثقته بلا حدود . فلأول مرة في حياته ينشئ علاقة مع إنسان يحبه بالفعل دون أن تراوده الشكوك في أنه يبتغي منه شيئاً ، كما يعود الفضل إليها في أنه خرج من عزلته الموحشة بضع سنين . كان حبه لها أشبه بحب الابن لأمه رغم أنه كان يكبرها بخمسة عشر عاماً ، أو حب أخ لأخت أشد حكمة وفطنة ، فقد كانت ڤيتوريا تلعب دور الأكبر سناً فهي التي تبثّه الطمأنينة وتقدم له النصيحة وتغمره بالحنان حتى لم يعد يحميه من القلق والخوف إلا وجودها ، ورأى فيها الحنان الدافق الذي حُرمه منذ فقد أمه وهو في سن السادسة دون أن يتراخى إحساسه الأُسريّ الجارف الذي دفعه إلى العمل على رفع مستوى دخل أسرته وعلى تردّد أبناء وبنات عمومته على أفضل بيوتات فلورنسا ، برغم أن أسرته كانت عبئاً عليه أكثر مما كانت عوناً له . ومع ذلك كله فقد كانت أسرته الحقّة هي حاشية لورنزو العظيم ، والراجح أن وفاة هذا العاهل التي حرمته من الفردوس الذي كان يحيا فيه قد أصابته بصدمة عميقة عاش بعدها أربعين عاماً في العزلة الموحشة متحصناً ضد البشرية التي عدّها معادية غادرة ولا سبيل إلى الوثوق بها حتى ظهرت ڤيتوريا كولونا فمنحته الأمان العاطفي وخفّفت عنه وطأة الهموم والهواجس ، كما لقّنته عقيدة دينية جديدة شاعت بين بعض الدوائر المثقفة في روما وقتذاك وعُرفت باسم « حركة الإصلاح الإيطالي » ، وتبشّر بأن الإيمان وحده كفيل بخلاص الإنسان مهما كانت فداحة الذنوب التي اقترفها ، فمادام الكمال عصيّاً على البلوغ فإن عمق الإيمان يُجزيه الله بالمغفرة . وكانت هذه العقيدة عزاء لميكلانچلو الذي كان يستبدّ بفكره الشعور بالإثم والخوف من عذاب النار ، كما كانت عقيدة « الإصلاح الإيطالي » تتفق كل الإتفاق مع شعوره بالقضاء والقدر وجبرية الأحداث . وقد أنجز ميكلانچلو لڤيتوريا أعمالاً فنية دينية اتجهت إيقونوغرافيتها إلى تمثيل جوهر « الخلاص » بواسطة السيد المسيح وهو ما يغاير أعماله السابقة حتى رأت ڤيتوريا فيها إلهاماً إلهياً . ويبدو أن تطور معتقداته الدينية جعله عرضة لإتهام بعض الهجّائين المجهولين له بالهرطقة ، ولولا مكانته المرموقة لما بقى بمنجاة من بطش السلطات الرسمية والدينية . وعلى أية حال فقد نجحت ڤيتوريا كولونا في الانتقال بميكلانچلو من الفلسفة الأفلاطونية إلى العقيدة المسيحية .

كانت ڤيتوريا كولونا بالنسبة لميكلانچلو هي الأم وهي الدين ، وإذا هو يتحدث عنها كما يتحدث عن صديق مستخدماً المذكّر في إحدى رسائله حين قال : « لقد حرمني الموت من صديق عظيم » . هكذا اكتشف ميكلانچلو في النهاية المرأة الصديق والمرأة العزاء والمرأة الطمأنينة والمرأة الخلاص . وثمة رأس مثالية لامرأة بالمتحف البريطاني رسمها ميكلانچلو (لوحة ٣٧٩) نسبها البعض إلى ڤيتوريا كولونا وإن أثبت وايلد أنها ترجع إلى الفترة ما بين عامي ١٥٢٥ ,١٥٢٨ أي قبل تعرّف ميكلانچلو على ڤيتوريا كولونا ، وذهب بعضٌ آخر إلى تسمية هذا الرأس باسم المركيزة دي بيسكارا ، وهو في الحق إدعاء من وحي الخيال لا يستند إلى دليل واقعي . وقد اتفق أغلب النقاد على أنها منسوخة عن الأصل المفقود الذي رسمه ميكلانچلو أو أنها من إنتاج أحد تلاميذه في مرسمه ، أو أنها من من رسم أحد المصورين الفلورنسيين حتى إنهم حدّدوا اسمه بأنه باكياتشا ، غير أن تُود كان أول من ذهب إلى أنها من رسم ميكلانچلو نفسه . وكانت هذه الرأس واحدة من مجموعة الرؤوس المقدسة التي اعتاد ميكلانچلو إهداءها لأصدقائه كما يذهب ڤاساري ، والتي تعدّ أكثر رسوم ميكلانچلو عناية وصقلاً . وثمة رسم آخر لرأس امرأة وجذعها بالمتحف البريطاني ضمن رسوم الإهداء من مجموعة « الرؤوس المقدسة » ينسبها البعض أيضاً لڤيتوريا كولونا وإن لم يثبت ذلك حتى الآن ، إذ يرجّح المؤرخون أنه رسمها عام ١٥٢٥ (لوحة ٣٨٠) . لقد ألقى ميكلانچلو بكل كيانه في هذه الصداقة الممتزجة بوفاء الأبناء البنوى ، وكتب عنها الكثير من أشعاره التي تغنّى فيها « بوجهها الملائكي الوديع » الذي أعانه خلال سنوات قصيرة على احتمال مشاعر القلق والعذاب . وبرغم معتقداته الدينية الجديدة كتب ما يعدّ أشد قصائده تشاؤماً حين ماتت ڤيتوريا بعد أن أضاءت حياته عشرة أعوام ، فبكى العملاق كطفل رضيع فقد أمه إلى الأبد ، والتفّ التشاؤم ثانية حول وجدانه وصبغ شِعْره بالأسى وتوقّع الموت فمضى يقول :

أوقن أن الفناءَ مُقْبِل
لكنني لا أدري موعده.
العمر قصير
لم يبق لي منه سوى القليل
الحياة الدنيا تستهوي حواسي
بينما تستحثّني روحي للقاء الموت
العالم ضرير شرير
يعصف بالأشياء بضربات علوية.
النور انطفأ
فولّى معه كل أمان
ينتصر الزيف
ويستخفي الحق
وا أسفاه.

ربَّاه، متى يتحقق أمل المؤمن بك؟
وطول الانتظار يفتك بالآمال،
ويترك الروح فريسة للموت
ما قيمة النور الغامر الذى..
تَعِدَ به
مَادام الموت سيُقبل بغتة
ويقبع المرء أمامه بلا حول ولا قوة
ثم يخلّفنا دون حراك
فى نفس الوضع الذى يلقانا فيه؟"

لقد حظى ميكلانجلو منذ نعومة أظفاره بالإعجاب وأذهل رفاقه والمحيطين به بإنجازاته المتنوعة ، سواء كان ذلك عجالة تخطيطية أو رسماً أو كتلة رخام أعمل فيها إزميله الثاقب ، وظل ينقل معاصريه من إنجاز إلى إنجاز حتى خطّت يداه أعظم عمل نال إعجاب معاصريه وظل حتى اليوم موضع الافتتان والتقدير ، ذلك هو تصاوير « سقف مصلّى سيستينا » الذى تغشّى الأجسام البشرية بلفتاتها الصاعدة والهابطة مساحته الشاسعة وكأنها أمواج لحن عاصف تتجاوب بأسلوب لا يخطئ مع اختلاجات أرواحها . وإذا نحن نلمس « الحركة » مرئية فى الأجسام البشرية التى تغزو لوحة « يوم الحساب » على « جدار خلفية الهيكل » فتدبّ فى أرواح من نالوا الخلاص محلّقين إلى أعلى ، وفى أرواح المعذّبين وهى تهوى إلى الأعماق .

وفى مجال النحت أعطى ميكلانجلو حركات العظام واللحم القدرة على التعبير عن خفايا النفس . يقول كونديڤى إن ميكلانچلو قد اطّلع على دراسة « دورر » عن نسب الجسم البشرى غير أنه وجدها دراسة قاصرة ، لأنها تفيض فى الحديث عن نسب الجسم البشرى على حين لا تقول شيئاً عن حركاته وإيماءاته التى تمثّل للمصورين أهمية كبرى . فعلى حين كان ليوناردو ودورر ورافائيل معنيّين بنسب الأشكال وتوازن الفراغ لم يكترث ميكلانچلو بأن يتكاثف الزحام فى بعض أركان لوحاته ، متجاهلاً العلاقات بين الأشكال والخلفية فى سبيل بلوغ « التعبير » الذى ينشد تحقيقه . وفى تصاويره ومنحوتاته اللاحقة ظهرت نسب الجسم التشريحية وقد أصابها التشويه عَمْداً ، فعلى حين كان دورر ورافائيل يعملان بوحى عصر النهضة ، فجّر أسلوب ميكلانچلو آفاقاً جديدة نحو النزعة المتكلّفة وطراز الباروك .

وخلال الاثنتين وعشرين سنة الأخيرة من حياته لم يُكمل ميكلانچلو أياً من منحوتاته ، كما لم يُكمل خلال الأربعة عشر سنة الأخيرة شيئاً من تصاويره ،



لوحة ٣٧٨ : ميكلانچلو: سقوط فايتون. المكتبة الملكية بقصر وندسور



لوحة ٣٧٩ : ميكلانجلو: رأس مثالية لامرأة. المتحف البريطانى

ومع ذلك استمرت شهرته فى السموق حتى نهاية حياته . وحتى خصماه اللدودان پيترو أرتينو الذى هجاه لأسباب خلقية ولودڤيكودولشى الذى سخر من مغالاته فى الأخذ بنظرية التضاؤل النسبى وكفاحه لبلوغ العملاقية بأى ثمن كانا مع ذلك يعجبان به ، فإذا أرتينو يتوسّل إليه سدى كى يظفر منه بأحد الرسوم ، على حين اعترف دولشى فى أحد رسائله الأخيرة أن « ميكلانجلو قد قاد النحت إلى طريق القمة التى تسنّمتها آثار العصر الكلاسيكى القديم » .

ولم يُبد ميكلانجلو التفاتاً إلى الجنس البشرى فى خريف حياته باستثناء محاولة للعذراء الآسية مفعمة بالشجن ، ثم توقّف بعد ذلك عن أن يكون نحّاتاً أو مصوّراً مُؤثِّراً أن يظل حتى نهاية حياته مهندساً معمارياً يكرّس شيخوخته الخضراء للإشراف على أعمال أربعة هى ساحة الكاپيتولينوس ودير سانت مارى ديزانج وپورتا پيا ثم كنيسة القديس بطرس التى تبلغ فيها عبقريته الذروة . وهو حينما يطمح للعظمة فى ثقة لا تعرف القنوط يتباعد عن الحذر الذى تسلّح به برامانتى عند تصميمه قبّته متوخّياً الحرص واستبدل بها كما رأينا قبة ضخمة تحوّم فى شموخ وعلياء فوق المدينة الخالدة .

ومن الإنصاف أن نقرر أن الوريث الشرعى لميكلانجلو فى كنيسة القدس بطرس ليس هو مادرينا الذى شيّد الواجهة المتواضعة التى لا تواكب عظمة المبنى ولكنه برنينى الذى شيّد أمام هذه البازيليكا العملاقة الصفوف المزدوجة الأعمدة الموحية بالجلال والهيبة ، والذى مهّد لهذه السيمفونية الشامخة فى الفضاء بهذه الإنفساحة المثيرة للإعجاب التى تمتد على الأرض عند أقدامها الراسخة نقطة لقاء وانطلاق . والأمر المثير للأسى أن سمعة هذا العبقرى قد تعرّضت بمجرد وفاته عام ١٥٦٤ حتى الثورة الفرنسية لشتى أنواع الهجوم ، حتى إن إلجريكو برغم ما لقنه عن ميكلانجلو أسلوباً وتقنية قد تطاول كما رأينا على لوحة يوم الحساب ، وجاء بعده بمائة وخمسين عاماً چوناثان رتشاردسون ليصف هذه اللوحة بأنها « قاتمة فظة وبعيدة عن اللياقة » ، كما زعم أن : « تمثال موسى الجالس فى ضريح يوليوس ينضح برائحة الماعز » !

إن فناناً واحداً لم يفهم ميكلانجلو حق الفهم كما فهمه وأنصفه الفنان والناقد الإنجليزى سيرچُوشوا رينولدز الذى قال عنه فى إحدى محاضراته بالأكاديمية الملكية بلندن عام ١٧٧٢ : « لن يستعيد الفن قواه إلا إذا استعاد الناس تقدير أعمال ميكلانجلو أولاً . ومن الغريب أن سمعة هذا الفنان الفذ كانت فى تدهور مستمر ما كان الفن متدهوراً » . وهو أيضاً القائل عنه إنه أعظم عبقرية فى مجال الفنون وأنه مؤسس الفن الحديث الجدير بكل تقدير . ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف أصوات العباقرة الذين عرفوا قدر ميكلانجلو وعظمة مواهبة وقدرته الفذة ، وظل تيار مستمر من الإعجاب بالأستاذ العملاق متدفّقاً ، من الكونت جوبينو إلى هينريك ڤُلْفلن وبرنارد بيرينسون ، ومن أوجست رودان إلى رومان رولان وشارل ده طولناى .

وفى ١٨ فبراير ١٥٦٤ واتته المنية فجأة وكان عمره تسعة وثمانين عاماً وأسلم الروح بين يدى صفيّه تومازو كاڤالييرى . ومع انطفاءة هذا الوهج الجموح تنافست كل من روما وفلورنسا على الفوز بجثمانه الذى استطاع بعض تلاميذه فى تهريبه من البابا ونقله مخبوءاً فى جوال من القماش ليوارى فى ثرى مدينته الحبيبة سرا حيث تمّ دفنه بكنيسة سانتا كروتشه القديمة بفلورنسا المحظوظة بشهود مولد هذا الفنان العظيم واحتواء قبره بعد وفاته (لوحة ٣٨١) .

لقد انتقل هذا العبقرى العملاق إلى عالم الخلود ، وبقيت تماثيل باكخوس وداوود والفجر والليل وموسى والعذراء الآسية ، وتصاوير سقف مصلّى سيستينا ولوحة يوم الحساب لتذكّر الأحياء بأن فنانا فذا عبقرياً قد شارك بإزميله وفرشاته فى تحديد ملامح عصر نهضوى برمتّه هو عصر النهضة الإيطالية ، وفى دفع البشرية خطوات هامة على طريق التقدم . كان اسمه وسيبقى على الدوام ميكلانجلو . . . أو الملاك ميكائيل . . . .



لوحة ٣٨١ : ميكلانچلو: من رسم أحد تلاميذه. متحف أوفتزى



لوحة ٣٨٠ : ميكلانچلو: رأس وجذع امرأة. المتحف البريطانى

بييرو دللا فرنشِسْكا (١٤١٦ ـ ١٥٢١)

استصفى فن سيينا ما عنده واستنفذ قواه فى تقديم مُثُل العصور الوسطى ومشاعرها فى كمٍ وكيفٍ لا يباريان ، وبقى على مدرسة أخرى من مدارس وسط إيطاليا هى مدرسة أومبريا أن تحمل على عاتقها مُثُل عصر النهضة بأساليب لا تختلف كثيراً عن أسلوب « مدرسة » سيينا وإن اختلفت النتيجة . فلم يحرص فن إقليم أومبريا كثيراً مثل فن سيينا على القيم اللمسية والحركية ، كما أنه لم يكن أقل منه ولعاً بالتصوير الإيضاحى Illustration للتعبير عن متطلبات تلك الحقبة . وحين نتناول بالحديث فنانى أومبريا لا غنى لنا عن أن نعرض لشخصيتين من عباقرة التصوير من سكان جنوبى توسكانيا هما بييرودلّلا فرنشسكا Piero della Francesca ولوقا سنيوريلّلى . وبييرو هو تلميذ أوتشيللو فى رسم المنظور وكان هو نفسه ضليعاً فى اللغة اللاتينية والرياضيات ، كما ألّف رسالة علمية حول المنظور ودرس طبيعيات الضوء . ولم يكن بييرو يقلّ عن جوتو ومازاتشيو إحساساً بالقيم اللمسية وقدرة على التعبير عن قوى الجهود والضغوط والحركة التى نافس فيها دوناتللو . ولعله أول من استغل الضوءِ المباشر المخفّف والملطّف على ما نرى فى لوحة انتصارات دوق أوربينو ذات الطّيتين التى كُلّف بإعدادها بمناسبة زواج الدوق فريدريكودا مونتيفلترو راعى الفن فى مدينة أوربينو مثلما كان شأن لورنزو العظيم فى مدينة فلورنسا . فظهر على أحد وجهى اللوحة صورة الدوق المشهور بالخدش الواضح فوق أنفه المتخلّف عن طعنة سيف وعروسه (لوحة ٣٨٢ , ٣٨٣) ، بينما يظهر على الوجه الآخر مشهد العروسين فوق مركبات الزفاف (لوحة ٣٨٤) . كذلك تتجلّى قدرات بييرو الفريدة فى لوحة « تعميد المسيح » (لوحة ٣٨٥) . التى تُنبى فيها تكويناته عن فكره الرياضى ويطبّق فى تصميمها القواعد الهندسية تطبيقاً صارماً ، فنرى ساق الشجرة يشطر مساحة اللوحة وفقاً لقانون النسبة الذهبية(١١٨) اليونانى الأثير عنده والذى يقضى بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلى لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى القسم الأكبر . كما تتجلّى فى هذه اللوحة البديعة أيضاً نزعة الفنان إلى الألوان الشفّافة والوضعات الواضحة التعبير . وأول ما يشدّنا فى هذه اللوحة هو الجو العام للصورة الذى يوحى بالسكون المطلق وكأن الهدوء التام يضفى سحراً على شخوص الصورة ويقفهم ساكنين لا حراك بهم ، فلا نرى إلا خيطاً من الماء المتألق ينسكب فوق رأس المسيح دون انقطاع ، بينما يسود الشحوب موجات المياه وراء كاحليه . ومن وراء هذا التكوين الأخّاذ يشخص علم الرياضة ، فثمة مثلث متساوى الأضلاع تبدأ قمته من فوق رأس المسيح حتى زاويتى الصورة السفليتين ، كما تبدو الملائكة وكأنها تنبثق من الأرض مثلهم مثل الشجرة التى انتصبوا إلى جوارها ، حتى نكاد نظن رءوسها الثلاث كتلة واحدة من النحت نتطلع إليها من زوايا ثلاث مختلفة .

وإذا أمعنّا النظر فى نساء لوحة استقبال الملك سليمان لبلقيس وحاشية ملكة سبأ (لوحة ٣٨٦) لتبيّن لنا أنهن جميعاً على نمط واحد فريد : الجباه المرتفعة المكوّرة والأعناق الأسطوانية العاجية المصقولة ومحاجر العيون المقعّرة والجفون المنتفخة التى يكوّن مجموعها قوساً مستمراً محدّباً ، والوجنات الملساء بلا تجاعيد على نحو لا انقطاع فيه ، والتقوّس الرهيف لأسطح الوجنات الذى يتجلّى من خلال ظلال تقنية الفاتح والداكن « كياروسكورو » فتوحى بصلابة البشرة وكتلتها إيحاء أشد أثر مما استطاع كاراڤاجيو ومقلّدوه أن يأتوا به من خلال استخدام تقنية الظلال والضياء بأسلوبهم الفذ الحاذق .

وللأسف الشديد أن أعمال بييرودلّلا فرنشسكا المتبقّية قليلة ، ولكنه والحق يقال لم يبد لنا مثل أوتشيللو بمظهر المسّاح أو الطوبوغرافى بل بقى على الدوام مصوّراً . أما أولئك الذين يسعون دائماً وراء نمط جمالى محدّد فقد يصدمهم بعض شخوص بييرو من الذكور والإناث كما قد يجده البعض موضوعياً جامد الشعور ولكنه مع ذلك يُبهر أبصارنا ، تلك الخاصية التى لا يشاركه فيها غير اثنين فقط من الفنانين أحدهما مجهول الاسم وهو الذى حفر منحوتات الجبين المثلث بمعبد البارثينون ، والثانى هو المصوّر الإسبانى ڤيلاسكيز الذى صوّر ما صوّر دون أن يعرب عن انفعالة أو عاطفة . فبييرو لم يكن فى أسلوبه موضوعياً فحسب مثل سائر عظام المصوّرين ، بل كان جامد الشعور يطرح الانفعالية ويلتزم بالموضوعية غير الذاتية أعنى غيبة الانفعال ، واختار لشخوصه لأسباب جمالية بحتة أشكالاً مترعة بعنفوان الرجولة ، ولنفس السبب اختار لمناظر الطبيعية أشدّها هيبة وبساطة وبُعداً عن الزخرفة . وخلط بين أشكاله ومناظره ومزجها حسبما يقتضى الموقف متيحاً لشخوصه الجليلة وأحداثه الجسام أو مناظره البسيطة أن تمارس علينا أقصى قواها ، وهو ما يتحقق بعد استبعاده لكل الانفعالات التى يستشعرها أبطاله ونماذجه . وتتجلّى لنا هذه السّمات والخصائص بوضوح فى مشهد « آدم مُشْرفاً على الموت » (لوحة ٣٨٧) . أما سرّجاذبية هذا الأسلوب لنا فهو أنه مزيج من أمور عدّة ؛ أولها أنه عندما لا يكون ثمة تعبير عن المشاعر ـ الذى تتأثر به عادة عواطفنا ـ نصبح أكثر تقبّلاً للانطباعات الفنية البحتة للقيم اللمسية والحركية وتقنية الإشراق والعتمة . فالفنان الذى يرسم مزدرياً تصاريف الحياة وما تخلّفه من إرهاق وعنت ومعاناة لا يقل قدرة على إسعاد الإنسان وإراحة خاطره عن الشاعر الذى يضفى على الحياة الطابع الإنسانى معتزاً بتفوق الإنسان على الطبيعة الغشوم .

وكم يأسرنا وصف ألدوس هكسلى لعظمة بييرودلّلا فرنشيسكا حين قال : « هى عظمة طبيعية غيرمصطنعة . تلك هى الصفة الأولى لمنجزات بييرو ، فهو جليل دون أن يكون متكلّفاً أو مسرحى التأثير أو فى كلمة واحدة غيرمنضبط الشعور ، وهو فى جلاله على غرار جلال هيندل لا جلال ڤاجنر . وهو يكشف عن هذه العظمة بيُسر فى كل حركة أو إيماءة ، يسجّلها دون أن نلحظ أن ثمة جهداً مفرطاً وراءها . ولقد كان بييرو مولعاً برسم شخوصه بأشكال مشحونة بالقوة تعلوها رؤوس مكوّرة رمزاً لصلابة الكتلة ، فثمة شئ فى أعماله يذكّرنا دائماً بالنحت المصرى القديم فإذا نحن نرى الوجوه وكأنها نحت فى صخر صلب مما تتعذر معه الإبانة عن تفاصيل الأخاديد والتجاعيد ، فهى وجوه « مثالية » على غرار وجوه الآلهة والفراعنة المصريين . وتبدو صوره وكأنها مكوّنة من طبقات متراكمة بعضها فوق بعض ، شخوصاً كانت أو أشجاراً أو جبالاً أو سماوات ، وقد تطابقت تطابقاً يُعرب عن وحدتها الهندسية . وإن ما يجذبنا إلى شخصية بييرودلّلا فرنشسكا هو قوته العقلانية وقدرته غير المتكلّفة على تمثيل الحركة الدالة على كل ما هو جليل ومهيب ، واعتزازه بكل ما هو رائع ونبيل فى الطبيعة الإنسانية . وإن ما يشدّنا إليه فناناً هو كونه عاشقاً لصلابة الأجسام ، وكونه مصوّراً فذاً للمساحات المحدبّة الملساء ، وكونه مصمّماً يحيل الكتل إلى عناصر بنائية » .



لوحة ٣٨٤ : بييرو دلّلا فرنشسكا. مشهد رمزى لزفاف الدوق فريديريكودا مونتفلترو. متحف أوفتزى



لوحة ٣٨٢ : پييرو دلّلا فرنشسكا. فريديريكودا مونتفلترو. متحف أوفتزى



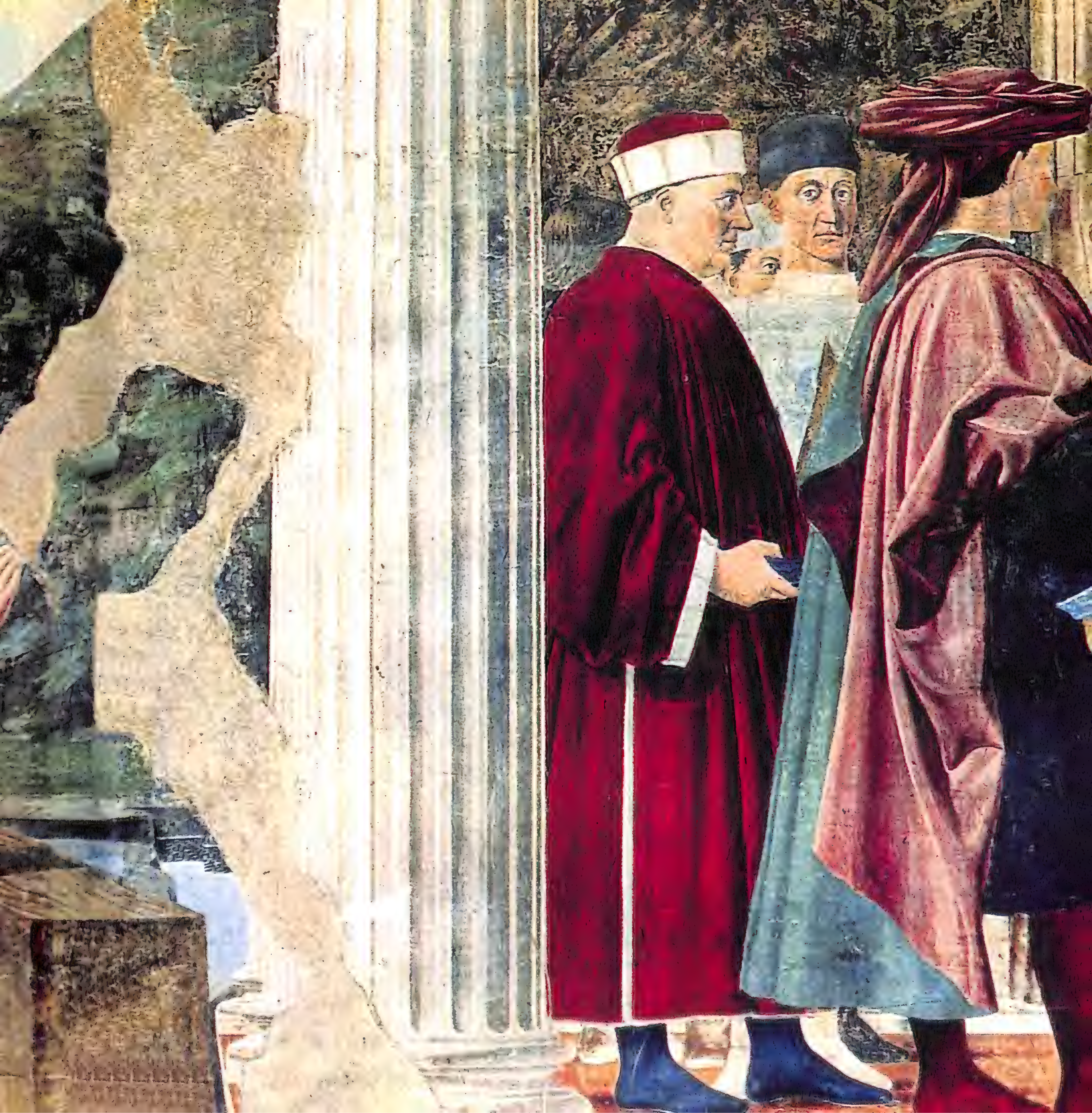
لوحة ٣٨٣ : بييرو دلّلا فرنشسكا. عروس فريديريكودا مونتفلترو. متحف أوفتزى



لوحة ٣٨٥ : پييرو دلّا فرنشسكا. تعميد المسيح.
ناشونال جاليري بلندن















لوحة ٣٨٧ : پييرو دلّلا فرنشسكا. آدم مُشرفاً على الموت. تصوير جدارى. كنيسة سان چوڤانى. أرتزو. نشهد آدم قاعدا وقد أنهكه الوهن قبل أن يحلّ به الرّدى وبعد أن عاش تسع مائة وثلاثين سنة، ومن ورائه تقف حواء التى قضت نحبها بعده بأسبوع تحنو عليه جزعة، بينما يقف أمامه ابنه شيث وحفيده أنوش الذى يستند على عصا، وزوجة أنوش. وقد جاء فى «أسفار آدم» [غير القانونية] أن آدم قد عانى من المرض والألم لأول مرة فى نهاية حياته، وحاول ابنه شيث وحواء الحصول على زيت من شجرة الحياة لعلاج آدم، غير أن ميكائيل رئيس الملائكة نزل إلى شيث ليبلغه أن آدم لن يشفى مما ألَم به من مرض [انظر «دائرة المعارف الكتابية». د. القس صمويل حبيب وغيره. دار الثقافة].

لوقا سِنيُوريلّلى (١٤٤٤ ـ ١٥٢٣)

ارتبط سنيوريلّلى Signorelli بكلا مدرستى أومبريا وفلورنسا ، وتتلمذ على يد بييرودلّلا فرنسشكا وإن تأثر أيضاً ببولا يولو الفلورنسى وبدراساته لأصول الحركة والتشريح . وأشهر أعماله مجموعة من الصور الجدارية بمصلّى بريزيو بكاتدرائية أورڤييتو كان فرا أنجيليكو قد بدأها . وكان بعث الموتى من قبورهم وعذاب الأشرار وصعود الأبرار إلى الفردوس هى الموضوعات التى صوّرها ببراعة لا تبارى وتأثيرات لونية غير مألوفة ، كما تميّزت هذه اللوحات قبل كل شئ بشخوصه ذات الحركة العنيفة المعبّرة التى ألهمت ميكلانجلو برائعته المصورة « يوم الحساب » .

كان حسّ سنيوريلّلى بالقيم الفنية وبالجماليات الشاعرية سواء فى الحياة أم فى الفن رهيفاً رفيعاً . وبالإضافة إلى حسّه بالقيم اللمسية الذى لم يكن يقل عن چوتو تزوّد بمقدرة مازاتشيو وبييرودلّلا فرنسشكا على تمثيل الحركة ، وفى هذا المجال الأخير برّ أستاذه بولايولو . ومن الواضح أن هذه الصفات وحدها خلَقت منه أستاذاً عظيماً ، ولكنها فى الحق كانت بالنسبة له وسائل لغاية واحدة هى ولعه بتصوير العرى . والجسد الإنسانى العارى كما ذكرت هو الشئ الوحيد الذى إذا أُحسن تصويره نقل إلينا القيم اللمسية والحركية ، وكان ميكلانجلو هو الأستاذ الأعظم الذى توصل إلى هذه الحقيقة بلا نزاع . أما سنيوريلّلى فلم يكن رائداً فحسب فى هذا المجال بل منافساً « للأستاذ » وإن كان قد تخلّف عنه خطوة إلى الوراء من حيث أنه يتناول الجسد العارى بطريقة أشدّ جفافاً ، كما أن حسّه بملمس الأسطح كان أضعف ، وبين الفينة والفينة كان يشكّل جسد المرأة العارى ولكن على مضض . ولذلك فإن عراة سنيوريلّلى لا يبلغون الجمال المحلّق الذى بلغه عراة ميكلانجلو وإن تفرّدوا بميزة خاصة بهم ألا وهى القدرة الفذّة على الإيحاء بطاقة فطرية وكأنها نابعة من فجر التاريخ . ولعل مردّ تخلّفه عن ميكلانجلو فى مجال تصوير العراة لا يرجع كما يزعم البعض إلى أن الزمن لم يكن بعد مواتياً له بل إلى أنه كان ينتمى إلى فنانى وسط إيطاليا ، أعنى أنه كان رسّاماً إيضاحياً Illustrator أكثر منه مصوّراً ، إذ كان يحرص كل الحرص على محاكاة ما يموج فى مخيّلته من رؤى وليس على مجرد محاكاة الواقع . ولقد كان ميكلانجلو مصوّراً إيضاحياً كذلك ولكنه كان عندما يعجز عن جعل الفن والإيضاح ملتحمين فإنه عندها لا يرى بدأ من أن يتنازل عن الإيضاح فى سبيل الفن . ومع أن عراة سنيوريلّلى لم يبلغوا قمة الكمال ، ومع أن ألوانه لم تكن دائماً كما ينبغى أن تكون ، ومع أن بعض تكويناته الفنية كانت مزدحمة مشوّشة ، فإنه يبقى كما يقول برينسون : « أولاً أحد أعظم المصوّرين الموضّحين ولا أقول أبهج الموضّحين ، ثم ثانياً أحد عظام الفنانين » .

وتعدّ لوحة « پان والآلهة » [أو مدرسة پان] لسنيوريلّلى التى دُمرّت أثناء الحرب العالمية الثانية إحدى أروع لوحات التراث الإنسانى ذات القيمة اللونية والتى رُسمت بهدف العرى لذاته (لوحة ٣٨٨) حيث نشهد پان[١٠٣] بحافر المعاعز وبسيمائه المثير للتعاطف جالساً مع جلال الغروب الخامد وقد طوّق الهلال الغضّ خصلات شعره ووقفت من حوله شخوص ضخمة بدائية عارية ، على حين ينفخ أوليمپوس فى المزمار وقد استلقى عند قدميه فتى آخر ينفخ فى قصبة ، والجميع مستغرقون فى نقاش حول شاعرية الطبيعة وجمالها يتناجون بأسرار الأرض الأم العظمى . وإلى يمين اللوحة إله مُسنّ يستند إلى عصا لعله يستمع إلى أنغام المزامير الصادحة . وإلى اليسار أنثى عارية مهيبة من أشهر النماذج النسوية فى فنون القرن السادس عشر تنفخ هى الأخرى فى ناى طويل بينما ينتصب إلى جوار پان إله كهل يهمس له بأسرار الكون .

ومهما كان المعنى الرمزى لمجموعة أفراد هذه اللوحة فليس ثمة شك فى أن هذه المرأة هى تجسيد رائع للغرائز الأنثوية الفطرية أو هى من الناحية الإيقونوغرافية « ڤينوس الدنيوية » . غير أن هذا لم يؤثّر بأى حال من الأحوال على الشكل الذى تبدّى فيه جسدها الذى لا يقلّ مثالية من الناحية الهندسية عن « ڤينوس السماوية » لبوتتشيللى وإن جاء تصميمها مختلفاً عنها كل الاختلاف . فلم يكن سنيوريلّلى يأنس إلى رقة الفن الكلاسيكى ، ولم يُضع وقته فى تحليل نسبه أو تطبيقها حتى لنجد المسافة بين نهدى حوريته وسُرّتها هى نفس المسافة المطبّقة فى التصوير القوطى . ومع ذلك فهى من بعض النواحى أقرب إلى الكلاسيكية من ڤينوس بوتشيللى ، ذلك أننا ندرك على الفور بمجرد التطلع إليها أن جسدها كتلة متماسكة لا خطوطاً متلاقية ، فضلاً عن أنه قد شكّلها تشكيلاً معمارياً راسخاً يتجلّى فيه استقرار جسدها وتوازنه . على أن ما أدخله سنيوريللى من تحوير آسر على جسد المرأة العارى يبقى محاولة ذاتية محضة لم ينلها بعده التطوير على العكس من رؤى رافائيل الشاملة ذات الآفاق البعيدة ، فمن بين كل مواهب رافائيل العظيمة كانت قدرته الفذة على إدراك الكمال بحواسه نابعة من أعماق ذاته هو كما سنرى ، ولم يكن ذلك التناغم الساحر الذى يضفى الكمال على الجنس البشرى بأسره نتيجة عملية حسابية أو محاولات تنميقية ، وإنما كان انعكاساً لإدراكه الفطرى . وقد كان من شأن ذلك أن يصبح مؤهّلاً لكى يغدو الأستاذ الأعظم لتصوير ڤينوس أو أن يكون خليفة پراكستيليس فى عالم ما بعد الكلاسيكية لولا أن رعاته شاءوا له غير ذلك ، كما كان هو الآخر شديد الولاء والإخلاص فى خدمتهم إلى حد أنه لم يُتَح له قط أن يصوّر ڤينوس المُثلى التى كانت تعشّش دائماً فى مخيّلته على نحو ما وشت لنا رسومه وعجالاته ، فلقد كان رافائيل يعمل فى خدمة راعى الكنيسة فى قلب عاصمة المسيحية . على أن ڤينوس العارية لم تفلت منها الحيلة وظلت تراوغ حتى تسلّلت على يد رافائيل وتلاميذه إلى إحدى قاعات الڤاتيكان حيث استقرت فى حمام أحد الكرادلة الداعرين تلهو مع زميلات لها عاريات فى خفية عن العيون .



لوحة ٣٨٨ : لوقا سنيوريللى.پان والآلهة. متحف دالم ببرلين

بِنْتورِكْيو (١٤٥٤ ـ ١٥١٣)

وعلى الرغم من أن مدرسة أومبريا هى التى تلقّفت مُثل مدرسة سيينا وأساليبها إلا أنها لم تكن منغلقة أمام التأثيرات الأجنبية ، وكان لاتصالها المباشر وغير المباشر بفلورنسا ما جعلها تصل إلى أرفع المستويات . وليس ذلك فحسب بل إنها قدّمت إلى عصر النهضة وما تلاه ما سبق أن قدّمته سيينا للعصور الوسطى . وبيروچيا هى عاصمة إقليم أومبريا التى أظلّت هذه المدرسة وبلغت ذروتها على يد رافائيل المتفرّد برقة تجعله أقرب إلى قلوبنا من غيره من كبار الفنانين . ويبدو أن هذه المدينة لم تُوهب العبقريات الفنية وإلا لما لجأت إلى فرا أنچيليكو وچوتزولى وبييرودلّلا فرنشسكا ولوقا سنيوريللى لتزويدها بما تحتاجه من صور فنية إلى أن ظهر پنتوركيو وبيروچينو .



لوحة ٣٨٩ : پنتوريكيو، عودة أوديسيوس إلى پنيلوپى. ناشونال جاليري بلندن

وپنتوركيو Pintoricchio هى كُنية أُلصقت بهذا الفنان لضآلة جسمه ، واسمه الحقيقى برناردينو دى بيتُّو ، وكان يتمتع بمواهب فائقة ، فأعماله المبكرة من أبدع الصور التى تحاكى روعة الحياة المرهفة وأناقة أسلوب العيش فى أوساط سادة المجتمع وكبار الفلاسفة فى عهده ، نلمس فيها دائما ما ينعش أفئدتنا وما يشدّ إحساسنا فى هدوء وهوادة تتمثّل فى نساء جميلات وأطفال مرحين ومناظر طبيعية مثيرة وتنسيق جلىّ للمصورات وتصوير رائع لوجوه الشخوص . ولقد عاون الفنان بيروچينو فى تصاوير مصلّى سيستينا الجدارية بروما وتأثر كثيراً بأسلوبه ، وأهم أعماله صوره الجدارية بمكتبة كاتدرائية سيينا فضلاً عن صوره الجدارية بالڤاتيكان . وعلى الرغم من افتقاد فنه للجوهر إلا أنه كان يرفّ بالحيوية ، ومن ثم كان فناً زخرفياً من الطراز الأول ، أعنى فناً مناسباً للفراغ الذى يحلّ به متوائماً مع التصميم التنميقى داخل المبانى . ومن أبدع لوحاته صورته « عودة أوديسيوس من جولاته إلى زوجته پنيلوپى الجالسة إلى منسجها (لوحة ٣٨٩) ، فأى وجوه جميلة لنساء فاتنات ، وأى مناظر خيالية رومانسية ، وأى قدرة على ترتيب الشخوص ، وأى حسّ رهيف بالفراغ ! فالمشهد فسيح رغم ضيق المساحة ، وترتيب الشخوص حاذق منسّق ، والأثاث يوحى بالموضوع الممثّل والمنظر البحرى للميناء يشارك بحضوره عبر النافذة .

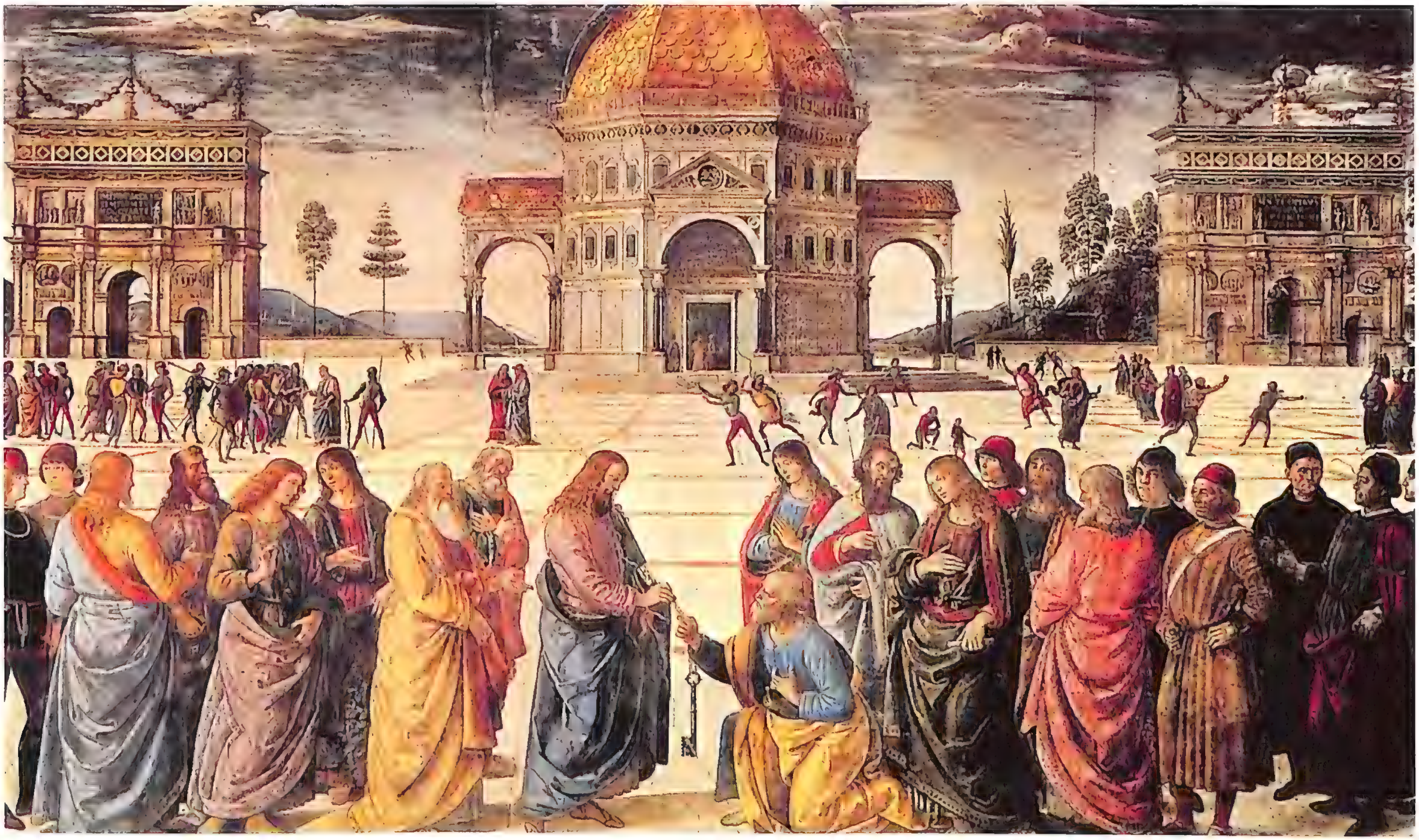
پيروچينو (١٤٤٦ ـ ١٥٢٣)

پييترو پيروچينو Perugino هو أحد أساتذة مدرسة أومبريا ، عمل مساعداً لڤيروكيو وتشكّل أسلوبه في فلورنسا ، ووقع عليه اختيار البابا سيستو في عام ١٤٨٠ لزخرفة مصلّى سيستينا الذي كان العمل به قد أوشك على الانتهاء . وتكشف لوحة « المسيح يعطي بطرس مفاتيح ملكوت السموات » (لوحة ٣٩٠) ، عن الحسّ الرهيف بالفراغ الذي لقّنه بدوره لتلميذه رافائيل الذي عمل تحت إشرافه بفلورنسا حوالي عام ١٥٠٠ .

وعند حديث العلّامة برينسون عن پنتوركيو وپيروچينو ورافائيل حدّد ما تميّز به هؤلاء الثلاثة عن غيرهم من الفنانين وهو أنهم قد تميّزوا بما سمّاه التكوينات الفراغية Space Compositions ، فلقد كان يفرّق بين التكوينات الفراغية وغيرها من التكوينات البحتة . فعلى حين تنبني التكوينات الدارجة الاعتيادية على توزيع الشخوص والأشياء في المساحة المحدودة توزيعاً متناغماً متماثلاً تراح له العين أفقياً وعمودياً في حدود لا يتعدّاها على مستوى واحد في تلك المساحة المحددة ، تجاوز التكوينات الفراغية تلك المساحة المحدّدة إلى أبعاد شتّى ، فهي تُدْخل في حسبانها أعماق الصورة وأماميتها لأن ما تنشده هو أن تسرح البصر فيما له أبعاد ثلاثة لا بُعدان وبهذا يكون لها أثر أقوى من التكوينات الدارجة ، فهي تجسّم المنظور المرئي وتؤدي ما لا يؤديه ما هو معتمد على البُعدين العمودي والأفقي فحسب . ولعل خير شاهد على أثر التكوينات الفراغية هو ذلك الأثر الذي نحسّه وجدانياً مع الموسيقى ، فهي تثير انفعالات تجاوز المتعة العقلية إلى ما يهزّ الجهاز العصبي الذي له أثره هو الآخر على الدورة الدموية ، فتوحي الصورة باحتواء الفراغ احتواء كفيلاً بتمثيل الحقيقة تمثيلاً تطرب له النفس وترتاح . فالتكوينات الفراغية تُطلق السراح للعين غير متقيّدة بأُطر الصورة فتنطلق من أعماق الرائي إلى أعماق فراغية لا حدّ لها وتتجاوزها إلى ما وراءها وما دونها وما هو أعلى ، وهذا هو الفرق بين التكوينات الدارجة والتكوينات الفراغية التي لا تتقيّد بنقل منظر محدود كما هو بل تتخطّاه إلى جوف الأعماق وإلى ما هو أعلى وما هو أدنى .

وإذا كان پيروچينو يعتمد في مؤثراته الدينية على التكوينات الفراغية فلا يصحّ أن نطالب شخوصه بأي شئ سوى ألاّ تكون مجافية أو معوّقة لهذه المؤثرات . ويتعيّن علينا ـ كما يذهب برينسون ـ أن ننظر إليها بوصفها عناصر معمارية فحسب تعين على الإيحاء بالفراغ ، وعندها لا تحرّك فينا أي عاطفة . ومن ثم علينا أن نحكم على وضعاتها وتعبيراتها النمطية لا باعتبارها شخصيات في مسرحية بل بوصفها عناصر شأنها شأن الأعمدة الحاملة للعقود ، فلا نطالبها بأي قدر من إثارة الأحاسيس المتنوعة . وينصبّ اهتمامنا في اللوحة التي نحن بصددها على الشخوص الماثلة في أمامية الصورة التي إذا قيست بالأرضية المرصوفة وراءها ، والتي نوّع پيروچينو في تشكيلات رصفها تنويعاً حاذقاً مقصوداً ، فإن هذه الشخوص توحي بنسب تدل على انفساح الطبيعة أكثر مما تدل على ضآلة الإنسان . ومع ذلك فإن هذه الشخوص الضخمة التي لا تشغل الميدان كله باحتشادها بل إن الحقيقة على عكس ذلك تماماً فإذا الميدان يمتد من ورائها إلى عمق الصورة وإلى أعلاها فسيحاً موحياً بالفراغ المثير للرضا والمريح للنفس منبسطاً صوب كتل صغيرة من الشخوص الواقفين في الخلفية . وأغلب الظن أنهم من منزلة الشخوص الواقفة في الأمامية إلا أنهم ظهروا أقل حجماً مسايرةً لنظرية العمق وتطبيقاً لقواعد المنظور فيسرح الطرف نحوهم حتى يتوقف عند حد الأفق ، وعندئذ تنبهر العين برؤية معبد شامخ القبة فسيح الأروقة . وتتجلّى مقدرة الفنان في جعله الكل يتناسب مع الشخوص الماثلة في الأمامية بحيث تنسجم إنسجاماً تاماً مع المنظور الممتد عبر الساحة المرصوفة إلى حد قد يتوهّم معه المشاهد أنه يقف تحت قبة سماوية مفتوحة على لا نهائية الفضاء .

كذلك كان لپيروچينو حسّ فريد بجمال المرأة وفتوّة الشباب وجلال الشيخوخة وقليلون هم من يضاهونه في هذا المضمار . وبرغم أن الفلورنسيين كانوا أول من تأثر بتراث العصر الكلاسيكي فإن فن التصوير المتّسم بالسكون الجليل في إقليم وسط إيطاليا ـ والذي لم يكن قد أفاق بعد من سبات حلمه القوطي ـ كان في جوهره أشدّ قرباً إلى التراث الكلاسيكي ، فإذا نحن نرى الأجساد العارية في لوحات پييرودلّلا فرنشيسكا منطوية على ذلك الجلال الرصين الذي نحسّه في منحوتات عصر ما قبل فيدياس . كذلك كان تلميذه پيروچينو من ذلك الجيل الذي اعتاد النقل عن رسوم النماذج الكلاسيكية دون أدنى حرج فنلمس في رسومه للجسد العاري جهده في بثّ الحسّ الرهيف بالتناغم المأثور عن مصوّري وسط إيطاليا عند استلهامهم نماذج العصر المتأغرق . وبالرغم من نحولة أجساده وهزال سيقانها القوطية الطابع فثمة حركة انتقال سلسة بين كل مسطّح وآخر حتى لقد غدت لوحته « أپوللو ومارسياس » (لوحة ٣٩١) المحفوظة بمتحف اللوڤر والتي يشعّ فيها الصيف بجوه الناصع الوهّاج ويوحي بالمشاعر الرعوية ذروة الكلاسيكية خلال القرن الخامس عشر . وقد اتّبع پيروچينو في تصوير النصف الأدنى من جسد أپوللو ما أُثر عنه شخصياً في رسومه للأجساد العارية ، لكنه بتربيعه للكتفين قد أضفى على أپوللو الطابع المتأغرق . ويتصف أپوللو في هذه اللوحة برشاقة التماثيل البرونزية المتأغرقة ، كما يتميّز تميّزاً واضحاً بمثالية تصميمه وثقته الزائدة بنفسه عن مارسياس الوادع المنتفخ البطن الهزيل الساقين وكأنه ساتير من جان الغاب . على أن الأثر العام للصورة يكشف عن أسلوب عصره ولا يشبه بأية حال لوحة مصوّرة من العهد الكلاسيكي إلا بقدر ما تُشبه قصائد پولتزيانو قصائد أوڤيد . وإذا كان يحلو لبعض النقاد وصف منجزات عصر النهضة بأنها لذيذة شائقة ـ وهو وصف يستحيل انطباقه على تصاوير أپوللو في اليونان القديمة ـ فإن أول ما يخطر على البال أمام لوحة پيروچينو هو رهافة تنفيذها ودقّته من ناحية وإيحاؤها بما يزخر به عالم الأحلام الرحيب . على أن أپوللو وإن افتقر في هذه اللوحة إلى ضراوة الشمس الممثّلة لواحدة من صفاته إلا أنه يعكس صفة أخرى له هي أنه الراعي الوسيم لربّات الفنون ، وهي نفس الصفة التي يتبدّى لنا بها في لوحة حفل الپارناسوس لرافائيل على نحو ما سنرى .



لوحة ٣٩٠ : پيروچينو. المسيح يعطى بطرس مفاتيح ملكوت السموات. مصلّى سيستينا



لوحة ٣٩١ : پيروچينو. أپوللو ومارسياس. متحف اللوڤر

رافائيل (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠)

ما من شك فى أنه كان ثمة فريق من عباقرة الفن خلال القرون الخمسة الماضية أعظم شأناً من رافائيل Raphael ، فكان ميكلانچلو أفضل منه فى رؤيته الفنية وأشدّ تأثيراً فى النظارة ، وكان ليوناردو أكثر منه عمقاً وأرهف رقة فى تحليل ما يصوّره ، وكنا مع چورچونى نتذوّق عذوبة الدنيا بأكثر مما نتذوّقها مع رافائيل ، وكنا نحسّ مع تتسيانو وڤيرونيزى بشموخ الحياة وروعتها بأكثر مما نحسّهما عند رافائيل . وإذا قسناه مصوّراً للشخوص فلن نراه يرقى فى هذا المضمار إلى مستوى كبار الفنانين الفلورنسيين ، وكذلك لن نراه يُضفى على تصاويره أطياف الألوان الآسرة فعْل فنانى البندقية . وإذا وازنّاه بفنانين ممن هم على شاكلة پولايولو لوجدناه دون المستوى ، فلقد كان لا يؤمن بدلالات الحركة والشكل كما لم يؤمن بها من قبل سلفه الأستاذ العملاق دوتشيو . أما عظمة رافائيل الحقّة وما يشدّنا إلى تصاويره فهى شئ آخر غير هذا كله ، هو تلك الموهبة التى وُهبها « موضّحاً »[٤١] ، أعنى تصوّره للرؤية المثالية التى تنطوى عليها مخيّلة الفنان لا تلك التى تقع عليها عيناه فى الواقع . وما نظن أحداً باراه فى مخيّلته العظيمة فى تصوّر الأشياء إدراكاً ومستوى ومدىً . ولا أعنى بهذا أنه لم يكن ثمة بين الفنانين من ساووه فى هذا المجال ، ولكن هذا كان قاصراً على بعض صورهم لا كلها مثله . ومن بين الرسوم التى أنجزها رافائيل لتمثال أپوللو بلڤدير (لوحة ٥٠) إعجاباً به وتقديراً له لم يحفظ لنا الزمن إلا عجالة تخطيطية واحدة فحسب ، مع ذلك فإننا نلمس أنه منذ وطئت قدماه أرض روما أخذت إيقاعات أپوللو بلڤدير وروحه تسريان فى الكثير من منجزاته المصوّرة العظمى . ولم يقتصر الأمر على ما تحلّت به من رشاقة بل امتد إلى التعبير عن سمة جديدة غير مألوفة هى نظرة التطلّع نحو عالم أبهى إشراقاً ، تلك النظرة التى انفرد بها أپوللو بلڤدير حيث نطالعها ثانية مجسّدة بيد رافائيل فى وجوه القدّيسين والشعراء والفلاسفة المصوَّرين على جدران قاعات قصر الڤاتيكان . على أنه بالرغم من قدرة رافائيل التى لا تبارى فى الاستيعاب والتمثّل إلا أنه كان حريصاً على عدم الاستعارة المباشرة من أى شكل من الأشكال .

كان رافائيل فى طليعة الفنانين الذين يدينون بالاتجاه الإنسانى ، وكانت الكلاسيكية هى ما نشأ عليه وعاش ، غير أن ثمة عنصراً آخر كان له أثره هو الآخر فى حياة الغرب الفكرية هو ما تنطوى عليه التوراة والإنجيل من تعاليم دينية وقصص تهذيبى شاعرى ، وإن كان أثره فى الحياة الفكرية دون أثر الكلاسيكيات . ولعل ما فعله رافائيل من مزج بين العنصرين قد أثرى الحياة الفنية حين كسا القصص الدينى توراة وإنجيلاً بثوب من الكلاسيكية ، وهو ما يتجلّى فى « الصور التوضيحية » التى رسمها مستمدة من العهدين القديم والجديد ، وأصبحنا نشعر حين نتطلع إلى تلك الصور كأننا نقرأ التوراة والإنجيل سابحين فى خيال يونانى . فما أعظمها من قدرة تلك التى وُهبها رافائيل على « أغرقة » الديانة المسيحية التى كانت بطبيعتها أبيّة على الأغرقة . وحسبنا شاهد عدل على ذلك لوحته « رؤيا حزقيال » الموجودة بمتحف پيتى بفلورنسا (لوحة ٣٩٢) ، فإذا نحن نرى « يهوه » يتجلّى لنبيّه ـ وكأنه الإله زيوس متجلّيا للشاعر سوفوكليس ـ مندفعاً من جوف سحابة عاصفة يسطعُ وهجُ لهيبها ، معتلياً أربعة حيوانات أحدها له وجه إنسان والثانى له وجه أسد والثالث له وجه ثور والرابع له وجه نسر . ومع احتفاظ رافائيل بما انطوت عليه المسيحية من معان نبيلة وما فى الكلاسيكية من جلال وسمو ، فلقد أمدّنا بمُثل جمالية خالدة ، فإذا هو يبدع نموذجاً يجمع بين اتجاهات عدّة فى تجسيد الجمال الأنثوى ، جانحاً إلى طريق وسط بين الحسّيات والمثاليات . وما أكثر ما حاول الفنانون المعاصرون له أن يفعلوا فعله فى تصوير المرأة فى صورتها المثلى غير أنهم لم يبلغوا مبلغه ولو فى إحدى المحاولات ، فهو دون منازع الفنان ذو العبقرية الرفيعة الفذّة التى لم يتربّع على ذراها أحد سواه . كانت نشأة رافائيل فى إقليم أومبريا ، وتلقّى دروسه الأولى على يد پيروچينو ، وإذا هو يحتذى حذوه حتى ذهب المؤرخ ڤاسارى إلى أن أعمال التلميذ وأستاذه ليس من اليسير التفرقة بينهما ، فعلى حين كانت أعمال ميكلانچلو الأولى فريدة فذّة لا تشبه غيرها فإن أعمال رافائيل المبكرة جاءت على نمط أعمال أستاذه . وقد نزل فلورنسا فى الفترة التى كانت شهرة ميكلانچلو وليوناردو آخذتين فى الذيوع والانتشار ، وكان رافائيل عندها فى العشرين من عمره لا يدرى ما يُخبئه له الدهر فى ظل هذين العملاقين ، كما كان يتطلع إلى أن يكون مثل أستاذه پيروچينو شهرة ونبوغاً إن لم يَفُقْه . ولم يكن يملك حين دخل ميدان الفن فى فلورنسا ذلك الحسّ الواقعى الذى كان يسود المدرسة الفلورنسية ، وكان كل ما يملك هى القدرة على رسم الخطوط الجمالية البالغة الإتقان ، فضلاً عمّا كان يتمتع به من موهبة فريدة فى استكناه ما ينطوى عليه الموضوع المصوّر من خفايا وإبرازها فنياً . وكان أول ما فعل ليبلغ ما كان يطمح إليه أن خلّف وراءه ما لقنه فى إقليم أومبريا متّجهاً بكل طاقاته إلى النهل من المذهب الفنى الفلورنسى ، وإذا هو فى فترة وجيزة قد قطع شوطاً بعيداً فى تطوير أسلوبه الفنى ، وأصبح فنان أومبرياً العاطفى هو فنان المشاهد الدرامية الرائعة ، وغدا هذا الشاب الذى كان يصوّر الواقع جامداً كما هو ، يُضفى على هذا الواقع الجامد ما يُظلّه من مواقف إنسانية ، وبهذا أصبحت شخوصه معبّرة عما يختلج فى خواطرها وما يضطرم فى وجداناتها ، ومن ثم أصبح أسلوبه الخطّى الذى أخذه عن پيروچينو أسلوباً أكثر ملائمة لما تنطق به التصاوير من جاذبية وما تموج به من نبضات الحياة . وحين وطئت قدماه أرض روما ما لبث هذا الفنان الذى كان شغوفاً بالجمال الوادع فحسب أن نبغ وتألق بقدرته الفذة على توزيع المجموعات فى أنحاء اللوحة .

زواج العذراء «سُـپوزالِيزْيو»

كان رافائيل حين رسم لوحة زواج العذراء « سپوزاليزيو »[١١٩] (لوحة ٣٩٣ أ) فى عام ١٥٠٤ فى الحادية والعشرين من عمره ، وفى هذه الصورة يتضح أثر پيروچينو فى تلميذه ، ثم ما كان لرافائيل من إسهام خاص فى هذه الصورة ، فلقد كان للأستاذ پيروچينو موضوع أشبه ما يكون بهذه الصورة هو « المسيح يعطى بطرس مفاتيح ملكوت السموات » (لوحة ٢٤٢) ، فالتكوينات الفراغية فى العملين تكاد تكون واحدة ، إذ نرى الشخوص فى اللوحتين محتشدة فى أمامية الصورتين ، كما نجد تلك المساحة الفاصلة بين حشود الشخوص وبين المعبد ذى القبة فى خلفية الصورة ، وعلى الرغم من أن العناصر فى



لوحة ٣٩٢ : رافائيل. رؤيا النبى حزقيال التى شاهد فيها الإله مندفعاً من جوف سحابة عاصفة ملتهبة معتليا أربعة حيوانات أحدها بوجه إنسان والثانى بوجه أسد والثالث بوجه ثور والرابع بوجه نسر. متحف پيتى بفلورنسا



لوحة ٣٩٣ ب : رافائيل. تفصيل. زواج العذراء [سبوزاليزيو] متحف بريرا بميلانو.

الصورتين هى هى إلا أن الروح التى تُظلّها جدّ مختلفة يفسّر هذا ما نجده عند رافائيل من فيض من الدقة واللطف فى الإحساس بالفراغ ، هذا إلى تلك الأناقة التى تُضفى على لوحة « زواج العذراء » نضارة تفتقدها لوحة پيروچينو .

وعلينا أولاً أن نتفهّم الروح التى أملت هذا الموضوع ، فحفل العرس عند رافائيل يخالف فى أسلوبه ما جرى عليه العرف فى مثل هذه المناسبة فلا نجد ثمة تبادلاً لخاتمى العرس بل نجد العريس وحده هو الذى يقدّم خاتم الزواج للعروس وقد مدّت يدها إليه ليُلبسها إياه والكاهن بينهما يتعهد ما يجرى وقد أمسك برسغيهما . ولقد كان بين يدى رافائيل فى تصويره لذلك الحفل عقبة وعقبة تجاوزها إلى ما فاق بها أستاذه ، فنراه خالف پيرچينو فباعد بين مريم ويوسف ووضعهما فى وضعتين مختلفتين ، وكذا نرى رافائيل لكى يشدّ انتباه المشاهدين قد جعل يوسف فى منتصف الصورة مادّاً يده إلى مريم لتخطو إليه هى الأخرى ، وبهذا الذى فعله رافائيل جعل مدّها يدها كى يُلبسها الخاتم هو بؤرة الصورة (لوحة ٣٩٣ب) . ولم ينته رافائيل عند هذا بل ضمّ إليهما الكاهن فإذا هو يأخذ بيد مريم فلا تكون وضعته بهذا وضعة رأسية جامدة فى منتصف الصورة ، فهو قد شارك فيما يقع بين يديه فمال بجذعه الأعلى نحو يوسف يستنهضه ليُلبس مريم الخاتم ، ولا تصدر مثل هذه الصورة إلا عن فنان رُزق موهبة فذة كرافائيل . وإذا كانت هذه الوضعة المنتصبة لكل من مريم ويوسف هى الوضعة التى كان متعارفاً عليها بين فنانى مدرسة أومبريا إلا أن رافائيل قد أضفى عليها مزيداً من طابعه الخاص ، وهو ما يتجلّى فى المشهد الذى يمسك فيه الكاهن بيد كل من العريس والعروس ، وفى توزيعه للشخوص الرشيقة التى تحيط بالعروسين فلقد جمع بينها ولم يجعلها مشتّتة ، جمع بينها فى توازن وتوافق أشبه ما يكون بتوافق وتوازن



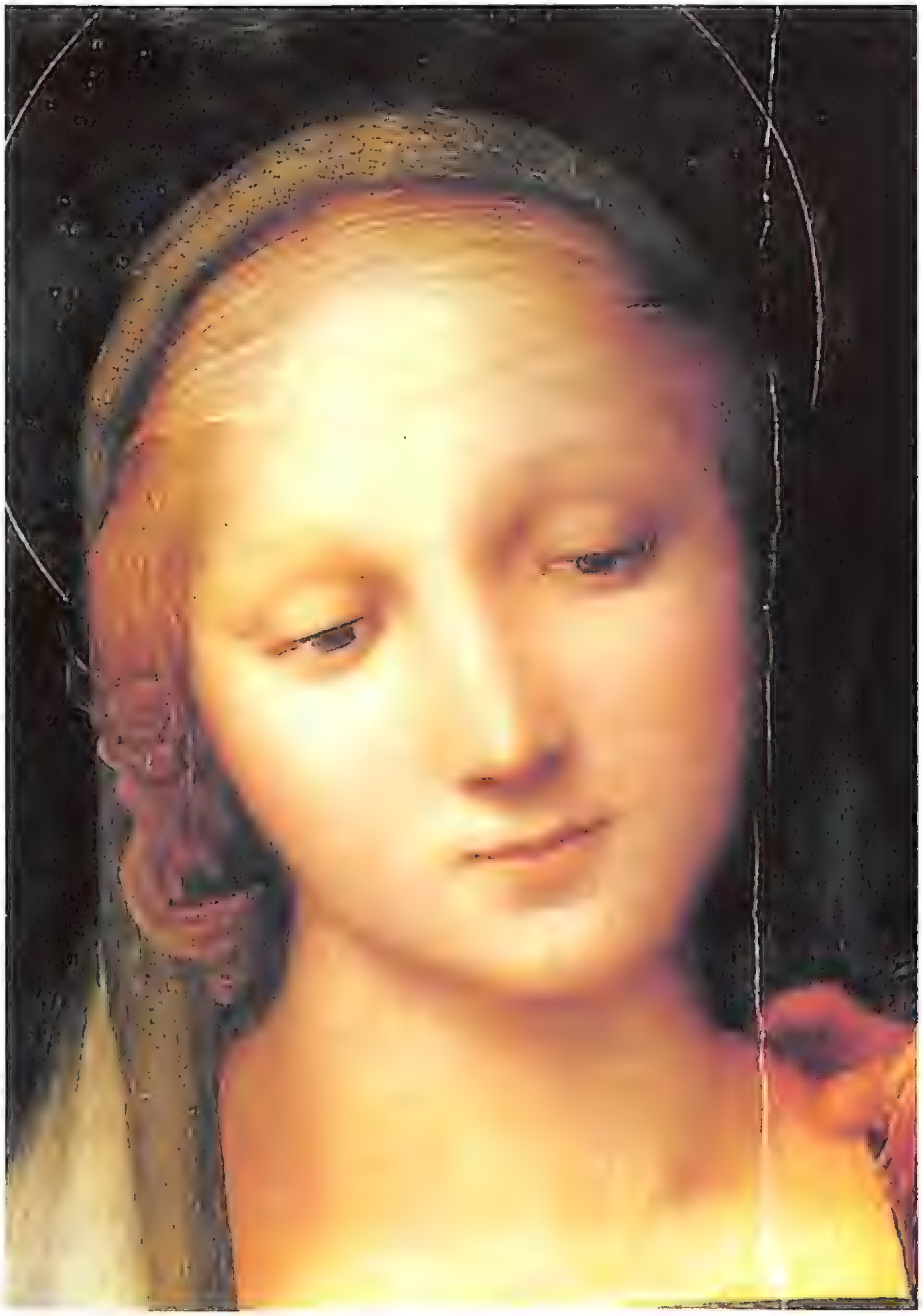
لوحة ٣٩٣ أ : رافائيل. تفصيل. زواج العذراء
[سپوزاليزيو] متحف بريرا بميلانو.

جناحى الطائر . ولكى لا يكون هذا التوازن على نسق رتيب خالف فجعل شاباً من أولئك الشبان الواقفين ينحنى ليكسر عصاه ضيقاً منه إذ لم تُعْشب فإذا هو يُحرم من الزواج من مريم . ونراه قد وضع المعبد الصغير البديع فى خلفية الصورة عامداً حتى لا تتداخل خطوطه مع خطوط الشخوص فى أمامية الصورة ، وهو ما لقنه عن أستاذه پيروچينو الذى نرى له مثل هذا التكوين فى لوحته الجدارية بمصلّى سيستينا ، فتبدو الشخوص ومعها الأبنية منفصلين انفصال الماء عن الزيت حين جعل الشخوص تشخصُ جليّة تُباين ما وراءها من مساحة مرصوفة على امتداد الطرف فى عمق المنظور . ولعل ما شاع وذاع به فن رافائيل هو انكبابه على تصوير العذراء فى وضعات مختلفة . وقد يكون من قبيل العبث أن نُخضع هذه البورتريهات للمقاييس الفنية الشكلية ، فبعيدٌ أن نجد بيتاً من بيوت المسيحيين يخلو من صور مستنسخة للعذراء من تصوير رافائيل ، فلقد شغف الجميع بما رسمه لها . ولا غرو فهى فوق ما تنطوى عليه من حنان الأمومة ومرح الطفولة وهيبة سابغة تنفرد بمزايا فنية خارقة قد يعسر استكناهها فنياً ، وبهذا غدا رافائيل أبدع من صوّر رقة العذراء .

ولم تكن لرافائيل حساسية ليوناردو المرهفة ، كما كان دون شك أقل عنفاً فى تصاويره من ميكلانچلو ، إذ كان أميل ما يكون إلى الاعتدال الذى لم يكن يعدّ مما يحطّ من شأن فنه ، وهذا ما جعل فنه أكثر تقبّلاً لدى الناس من فن ميكلانچلو المفرط فى عنفه . ولا نستطيع أن نتناول أسلوب رافائيل دون أن نعرض من جديد لما كان عليه أسلوب أستاذه پيروچينو الذى كانت خطوطه تفيض بالخصب الموسيقى الإيقاعى ، كما كان يملك حساً إتساقياً وإيقاعاً رقيقاً فيّاضاً يباين كل المباينة ما كان عليه فن توسكانيا من حيوية نابضة واحتذاء للأسلوب المتقن المتحذلق الذى كان يسود القرن الخامس عشر . كان پيروچينو ذا حساسية بالغة إزاء المناظر الطبيعية والمعمار ، فصوّر مشاهده الفسيحة البسيطة كى تتناغم مع الأثر الكلى لا كمجرد عنصر زخرفى ــ مثلما كان الحال مع جيرلانديو ــ فلم يبزّه أحد قط فى التنسيق بين الشخوص والمعمار .

وإن نظرة واحدة إلى رسوم رافائيل تكشف عن أن شغله الشاغل لم يكن مجرد رسم وجه جذّاب للعذراء ووضعة مناسبة للطفل يسوع ، وإنما كان البناء الكلى لمجموع الشخوص وتنسيق الاتجاهات العامة الناشئة عن إيماءات الرءوس والأطراف وحركاتها ، وهو ما لا يحول دون أن يتعرّف المشاهد على رافائيل من خلال الوجدان النابض والجاذبية التصويرية . فقدرٌ أساسى من مقاصد الفنان لا يتكشّف للمشاهد إلا إذا تجاوز النشوة التى تثيرها النظرة الأولى إلى ما وراءها وانكبّ على تقييم الصورة من وجهة النظر الشكلية . وكم يحذرنا ڤلفلن من اتخاذ التصنيفات المادية لعذراوات رافائيل أساساً للتصنيف العلمى سواء ظهرت العذراء وهى تحمل كتاباً أو تمسك بثمرة ، وسواء كانت تضطجع تحت سقف أو تجلس فى الخلاء ، لأن الأمر الجدير بالاهتمام هو التصنيف المتعلّق بالشكل : هل تبدو العذراء بقوامها كاملاً أم بنصف قوامها ، وهل تضم إليها طفلاً أو طفلين أو أشخاصاً آخرين ؟ .

ولنبدأ بنموذج العذراء التى لا يظهر منها غير نصفها العلوى ولعل أفضل نموذج لها هو عذراء الغراندوق (لوحة ٣٩٤ و٣٩٥) إذ تشدّنا ببساطتها الجليّة التى هى فى الواقع ثمرة



لوحة ٣٩٥ : رافائيل.(تفصيل) عذراء الغراندوق

من ثمار الفكر العميق والتخطيط الدقيق والبراعة الفنية الملهَمة ، كما تتسم بالطابع الكلاسيكى ، وبهذا ظلت بالنسبة لأجيال لا تعدّ ولا تُحصى نموذجاً للكمال الفنى وأدّت دوراً لا يقل عن الدور الذى أدته إنجازات فيدياس وپراكسيتيليس . ولا تحتاج هذه اللوحة إلى تفسير ما ، فهى بلا نزاع صورة « واضحة » . ولا يغيب عنا أن رافائيل مدين بالكثير لنموذج الجمال الهادئ الذى يميّز أعمال أستاذه پيروچينو ، ولكن ما أبعد الفارق بين أعمال الأستاذ التى لا روح فيها وبين أعمال التلميذ التى تشيع فيها الروح . فالطريقة التى جسّم بها رافائيل وجه العذراء وقد انتحت به نحو الظلّ ، والوسيلة التى لجأ إليها كى يجعلنا نحسّ حجم جسدها الذى لفّته العباءة المنسابة ، والحنان الغامر الذى تُضفيه على يسوع الطفل وقد



لوحة ٣٩٤ : رافائيل. عذراء الغراندوق. متحف پيتي بفلورنسا

ضمّته إلى صدرها ، كل هذا قد تضافر مع بعضه البعض للإيحاء بالرصانة والاتزان الأمثل حتى ليخالجنا الشعور بأن أبسط تغيير يطرأ على تفاصيل الصورة قد يقلب تناسقها كله رأساً على عقب ، ومع ذلك فليس فى تكوينها ما يشير إلى أنه ثمة جُهدَ تكلُّفٍ صرفه الفنان فضلاً عن أن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو . ويشير ڤلفلن إلى ما ينطوى عليه المحور الرأسى لشخص العذراء الواقفة وقد تشبّث بها يسوع الطفل الجالس على ذراعها من بساطة ، ويعزو الإحساس بتدفّق الحياة فى الصورة إلى ميل رأس العذراء على خلاف الاتجاه الرأسى الشائع ، فعلى الرغم من كمال رأس العذراء البيضاوى ومن رهافة التعبير الذى ينطق به محيّاها لم يكن ممكناً بلوغ هذا الأثر الآسر دون هذا التغيير فى اتجاه الرأس .

وإذ كانت هذه العذراء الوادعة المطمئنة البال ما تزال تحمل بصمات الأستاذ پيروچينو فقد طالب الفلورنسيون رافائيل بشئ مغاير أكثر تحرّراً وأشدّ نبضاً بالحركة . ولذلك يسترعى انتباهنا التصور الذى لحق بأسلوب رافائيل فى تصويره للعذراء فوق الكرسى[١٢٠] (لوحة ٣٩٦) حيث أضاف إلى الصورة القديس يوحنا الطفل لتكثيف الأثر التشكيلى عُمقاً وتكويناً فبدت المجموعة شديدة الترابط والتآلف داخل الإطار الدائرى ولعلها صدى للوحة ليوناردو والعذراء والطفل والقديسة حنه (لوحة ٢٥٢) . ويتناول مؤرخ الفن جومبرتش القصص الكثيرة التى ابتدعها خيال عشّاق فن رافائيل حول الظروف التى صاحبت تصوير هذه اللوحة . ومن بين ما يعرض له فى هذا الصدد نادرة تفسّر لنا ما عليه اللوحة من استدارة ، وهى أن رافائيل كان على درجة من الفقر لا تتيح له تصوير لوحة إلا فوق قاع برميل ! (لوحة ٣٩٧) ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفنيد رواية شائعة مؤداها أن رافائيل قد رسم فى هذه اللوحة صورة واقعية لامرأة من عامة الشعب تفور بحياة روما الدافقة المشمسة ، ويسارع إلى نفى هذه الرواية لأن رافائيل فى تقديره لم يكن مثل كاراڤاچيو مؤمناً بالطبيعة مذهباً للفن ، ولكنه نشأ فى أحضان تراث الأنماط ذات الطابع الساكن الساجى التى حفلت بها رسوم الهياكل والكنائس ، فاستوعب أصول هذا التراث وحاكاه ، وإن كان قد لجأ فى كثير من الأحيان إلى تصويب أوضاع شخصياته عن طريق الاستعانة بالنماذج الحيّة . ويزن جومبرتش القيمة الجمالية لهذه اللوحة بمعايير الفن الكلاسيكية ، فيذهب إلى أنها تحمل فى ذاتها كل مبررات كينونتها كعمل فنى مستنداً فى ذلك إلى مقولة أرسطو فى كتابه « فن الشعر » : « لابد أن تكون أجزاء الموضوع مرتبطة ببعضها بعضاً ، بحيث أنه لو نُقل أحدها من مكانه أو انتُزع بعيداً ، فَسَد الكل أو تغيّر عما كان » . ويستقى جومبرتش من هذه الفكرة دليلا على الطابع الكلاسيكى للوحة من حيث أنها تعكس إحساساً بالتآلف والاتساق بين أجزائها كلها . كذلك يستند تفسيره لضخامة حجم العذراء والطفل معاً إلى رأى أرسطو أيضاً فى نفس المصدر : « فى كل ما هو جميل سواء كان كائناً حيّا أم تشكيلاً مؤلفاً من أجزاء عدة لابد أن تكون الأجزاء كلها مرتّبة فى نسق موحّد ، فضلاً عن ضرورة ظهورها فى حجم بارز يحقق وضوح المشاهدة » . ولهذا السبب ينكر جومبرتش المنهج النقدى أو الوصفى القائم على مبدأ « التحليل الشكلى » الذى نادى به ڤلفلن وأضرابه ، والذى ينظر إلى اللوحة من حيث تفصيلاتها ، إذ ينبغى أن توحى اللوحة بالأثر الكلى الناشئ عن العلاقة العضوية بين التفاصيل ، الأمر الذى يقتضى اكتشاف الصلة بين الأجزاء متكاملة لا إلى كل جزء منفصل عن الآخر . أضف إلى ذلك أن اللوحة قد اكتسبت « كلاسيكيتها » من مقدرة الفنان على تجسيد فكرته بأكبر قدر من الوضوح ، فهى تقدم حلاً موفّقاً للجمع بين مهمة إبداع صورة ذات طابع دينى تضم العذراء والطفل يسوع والقديس يوحنا وبين الإعجاز الفائق فى رهافة الإحساس بالشكل المتفق مع فن التصوير الدقيق للأشخاص[١٢١] .


لوحة ٣٩٧ : إوجست هوپفجارتن رافائيل يرسم العذراء فوق الكرسى ليتوجراف ١٨٣٩

ويواصل رافائيل تطوير رسم العذراء فيرسمها مكتملة مع الطفلين يسوع ويوحنا ، فنراه فى لوحة « عذراء ورد الشوك »[١٢٢] (لوحة ٣٩٨ أ ، ب) يشكّل هرماً متوازناً تحدّه حواف محوّطة ذات إيقاع منمنم وقد وقف الطفلان متماثلين إلى جانبيها وهى جالسة . ويثير انتباهنا أن التكوين الفنى على شكل مثلث متساوى الأضلاع ، وأن الحواف الخارجية تنطوى على حساسية رهيفة غير معهودة بين مصوّرى فلورنسا ، وأن الطفلين يوازن أحدهما الآخر وكأن كلا منهما [على نحو ما يذهب إليه ڤلفلن] فوق إحدى كفّتى ميزان صائغ . كما نلاحظ انحسار معطف العذراء عن كتفها اليسرى ، ولعل الفنان قصد بذلك أن يناظر فى إيقاع سلس متدفّق بين وضوح شكل الكتاب فى يد العذراء وانحسار المعطف . وشيئاً فشيئاً يفطن رافائيل إلى الحاجة إلى مزيد من الحركة فنرى الطفلين غير متماثلين فى لوحة « العذراء فى الحديقة »[١٢٣] (لوحة ٣٩٩) أو نرى كليهما فى جانب واحد فى لوحة « العذراء بين المروج »[١٢٤] (لوحة ٤٠٠ , ٤٠١) .

وبعد أن قضى رافائيل بضع سنين بفلورنسا قصد روما فى عام ١٥٠٨ فى الوقت نفسه الذى شرع فيه ميكلانچلو فى تصوير سقف مصلّى سيستينا فتلقّفه البابا يوليوس الثانى وعهد

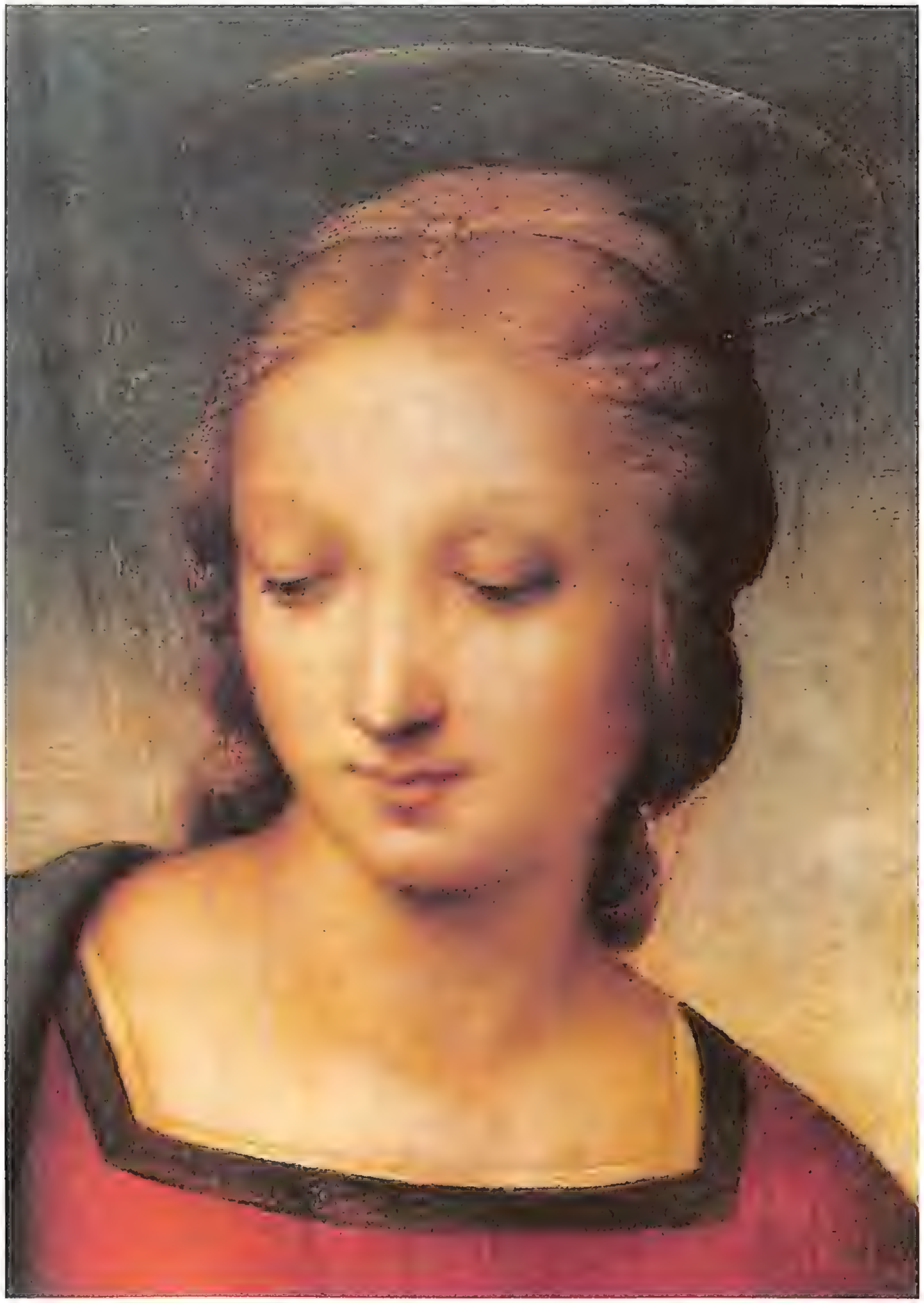
إليه بزخرفة جدران قاعات قصر الفاتيكان المعروفة باسم ستانزا stanza[١٢٥] وكذا الأروقة الخارجية المعروفة باسم « لوجيا » Loggia[١٢٦] ، وأثبت رافائيل بتصوير سلسلة من اللوحات الجصيّة [فريسكو] على السقوف والجدران والأبواب والأكتاف الجدارية[٢٩] مهارته فى ابتكار التصميمات الفنية المثلى والتكوينات المتوازنة . ولكى يتذوّق زائر هذه القاعات جمال هذه اللوحات ويستوعب ما تنطوى عليه من إبداع خلاّق ينبغى عليه أن يَهبَ لهذه الزيارة فسحة من الوقت كى يحسّ مدى التناسق المقرون بالتنوّع فى المشروع كله ، حيث تستجيب الحركة للحركة ويتجاوب الشكل مع الشكل . فها هى ذى الفرصة قد تهيّأت لرافائيل لكى يكشف على نحو شديد الوضوح عن إدراكه المرهف للحواف المحوّطة المتناغمة ولتوازن الكتل الذى برع فيه عند تصميمه وتصويره تكوينات عذراواته ، على حين تجلّت فى روائعه الخالدة مثل « مدرسة أثينا » براعته فى تمثيل العمق وفى توزيع المجموعات ، فكانا القاعدة الراسخة التى قامت عليها أعماله الدرامية الكبرى .



كانت القاعة الأولى التى عُهد إلى رافائيل أن يصوّر لوحاته على جدرانها بالفاتيكان عام ١٥١٣ هى « قاعة التوقيع » stanza della Segnatura وكانت فى الوقت نفسه هى المحكمة الكنسية الملاصقة لمقر البابا ، ولعل مردّ هذه التسمية أيضاً إلى أنها كانت المكان الذى يوقّع فيه البابا المراسيم البابوية . وما أكثر ما ترمز إليها الوثائق بأنها محكمة العدالة Signatura أو محكمة العفو Signatura Cratiae ، وكذا كانت هذه القاعة مقرّ كبار رجال الدين والفكر والأدب الذين كان إليهم اختيار الموضوعات الإيقونوغرافية التى تزخرف جدران قاعات الفاتيكان .

وتمثل لوحة « مدرسة أثينا » الشهيرة بـ« قاعة التوقيع [ستانزا] فى قصر الفاتيكان نضال الإنسان فى سبيل بلوغ المعرفة عن طريق العقل ، وتنتظم اللوحة « الفنون السبعة » Liberal arts التى كانت ما انتهى إليه العقل البشرى من منجزات خلال العصور الوسطى ، وتضم « العلوم الثلاثة » Trivium [النحو والبلاغة والمنطق] و« الفنون الأربعة » Quadrivium [الحساب والموسيقى والهندسة والفلك] .

لوحة **٣٩٦** : رافائيل . **العذراء فوق الكرسى . متحف پيتى بفلورنسا**



لوحة ٣٩٨ ب : رافائيل. تفصيل. وجه عذراء ورد الشوك



لوحة ٣٩٨ أ : رافائيل. عذراء ورد الشوك. متحف أوفتزى بفلورنسا



لوحة ٣٩٩ أ : رافائيل. تفصيل. عذراء الحديقة. متحف اللوفر



لوحة ٣٩٩ أ : رافائيل. عذراء الحديقة. متحف اللوفر

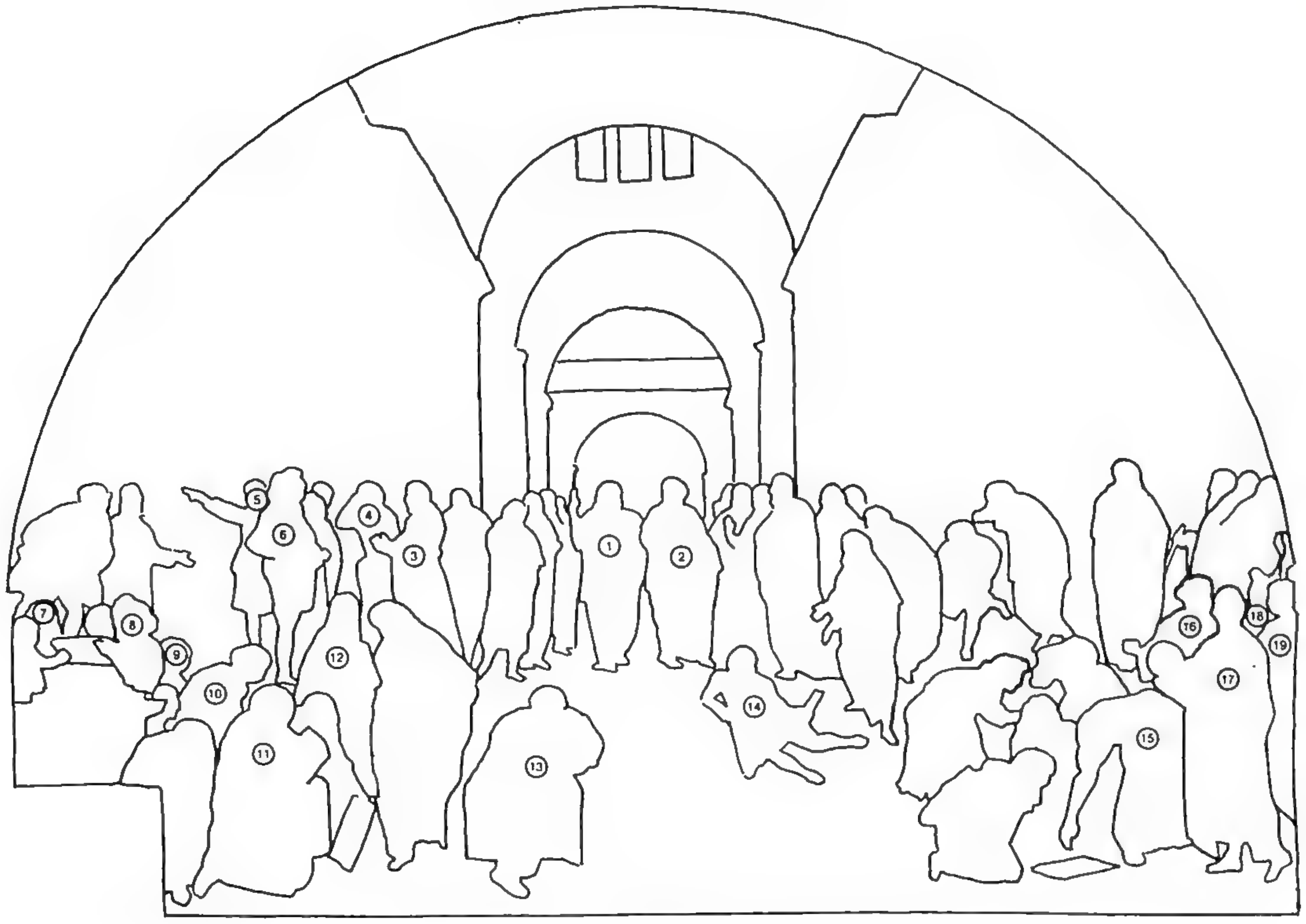


لوحة ٤٠٠ : رافائيل. عجالة تخطيطية تضمّ دراسات أربع عن العذراء وسط المروج: رافائيل ١٥٠٥م



لوحة ٤٠١ : رافائيل. العذراء وسط المروج. رافائيل. متحف الفنون بڤيينا

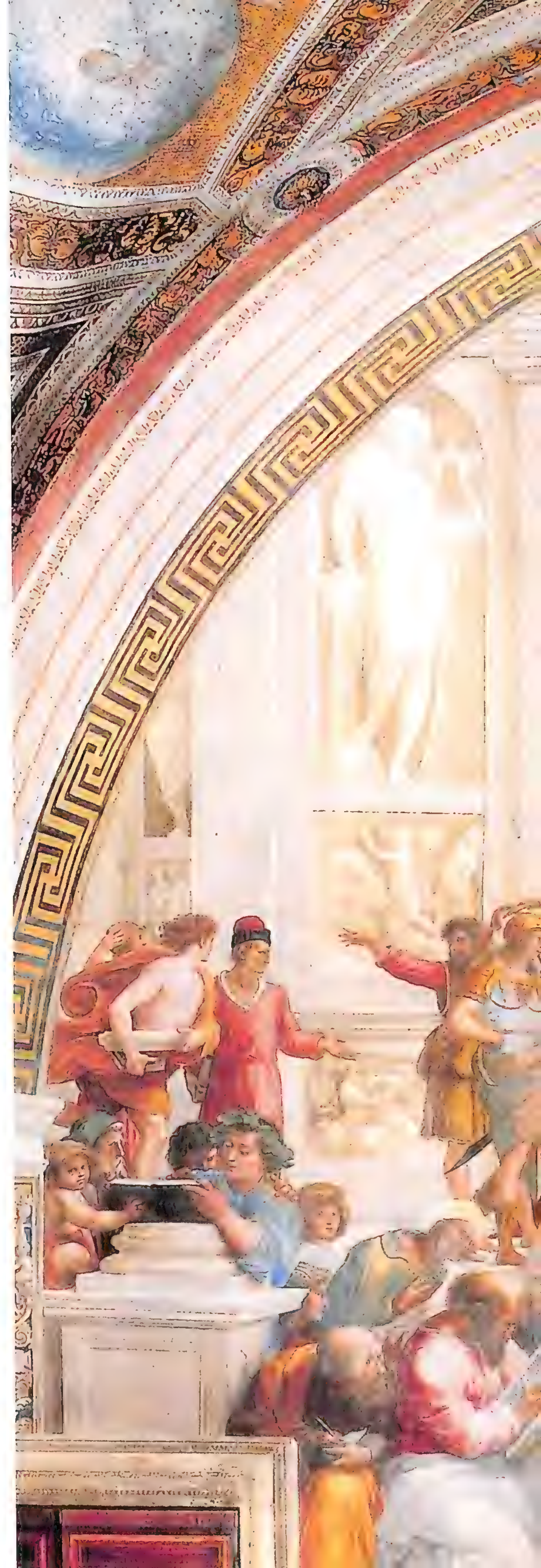




لوحة ٤٠٢ب: مدرسة أثينا

شكل يحدد أسماء شخصيات لوحة «مدرسة أثينا»
١ ـ أفلاطون (بوجه ليوناردو داڤنشي)
٢ ـ أرسطو
٣ ـ سقراط
٤ ـ إكزينوفون
٥ ـ ألكبياديس
٦ ـ ألكسندر
٧ ـ زينون
٨ ـ أبيقور
٩ ـ فردريكو جونزاجا
١٠ ـ ابن رشد
١١ ـ ڤيثاجوراس
١٢ ـ فرنشسكو ماريا دللا روڤيرى
١٣ ـ هرقليتوس (بوجه ميكلانچلو)
١٤ ـ ديوچين
١٥ ـ إقليدس (بوجه برامانتى)
١٦ ـ زردشت
١٧ ـ بطليموس
١٨ ـ صورة ذاتية لرافائيل
١٩ ـ صورة ذاتية للفنان صودوما

لوحة ٤٠٢أ: رافائيل. سانتا شيشليا. ڤيناكوتيكا مدينة بولونيا



مدرسة أثينا

إن إطلاق اسم « مدرسة أثينا » (لوحة ٤٠٢ , ٤٠٣) على هذه اللوحة لا يخلو من شطط ، فهى فى واقع الأمر تصوّر جدلاً بين الفيلسوفين أفلاطون وأرسطو وقد أحاط بكل منهما أتباعه ومريدوه ، فنرى سقراط وسط حلقته يُمطر زميله أفلاطون بأسئلته وهو يحصى بأصابع يده النقاط التى تجاوزها النقاش . ويذهب بعض مؤرخى الفن إلى أن رافائيل قد مثّل وجهى أفلاطون وسقراط بوجهى ليوناردو وميكلانچلو على التوالى . ونرى الفيلسوف ديوچين فى أسمال باليه وقد استلقى على الدَّرج زاهداً فى مطالب الحياة ، كما نرى رجلاً مسنّا لعله يدوّن شيئاً ما وقد انبسط أمامه لوح الكتابة منقوشاً عليه السلّم الموسيقى . ويأبى الفنان إلا أن تضم لوحته فيمن تضم عالمى الفلك بطليموس والنبى زردشت وعالم الهندسة إقليدس [أو لعله أرشميدس] . ولقد يميل فريق فى تقييمه لمثل هذه اللوحة لا إلى مضمونها الفنى الخصيب بل إلى تعبيرات الوجوه والعلاقات القائمة بين الشخوص ومواقف بعضها من البعض الآخر ، ولا يهدأ له بال إلا إذا ألصق بكل شخصية اسمها ، وقد يسعد أن يستمع أثناء تجواله إلى المرشد السياحى المصاحب وهو يعدّد أسماء شخوص اللوحة متخيّلاً أن التعرف على هذه الشخصيات هو غاية المراد من تصوير هذه اللوحة . أما الفريق الأخر من الزّوار وهو عادة ما يكون قلة فيسعى إلى إدراك ما ينطوى عليه تمثيل الشخوص من حركة بصفة عامة بصرف النظر عن تعبيرات الوجوه وجمال الوضعات واقفة كانت أم جالسة أم مستلقية . ثم هناك فى النهاية طائفة أخرى من النخبة تدرك أن القيمة الحقة لمثل هذه الصور لا علاقة لها بمثل هذه التوضيحات بل تكمن فى التنسيق العام والترابط بين عناصر الصورة وما ينطوى عليه الفراغ من إيقاع متناغم وحركة متدفّقة ، فهى لوحات زخرفية ذات طراز رفيع غير مألوف ، إذ لا ينصرف فيها الجهد الأساسى للفنان إلى الأشكال الفردية أو إلى العلاقات السيكولوچية بل ينحصر همّه فى كيفية ترتيب الشخوص فوق سطح اللوحة ، وتنسيق العلاقة بين مواقعها فى الفراغ . وهذا هو الحسّ المميّز النادر الذى انفرد به رافائيل .

ولقد لجأ رافائيل إلى المعمار ليساند تكوينه الفنى ويدعّمه ، ويقال إن القاعة المهيبة ذات العقود التى تجلّل عمق اللوحة مقتبسة عن التصميم المبدئى الذى أعدّه صديقه المعمارى برامانتى لبازيليكا القديس بطرس الجديدة بروما ، حتى أن المؤرخ ڤاسارى ذهب فى كتابه عن الفنانين إلى أن برامانتى هو مصمّم المعمار فى هذه اللوحة الجدارية . ويتصدّر المبنى سلّم من درجات أربع شديدة الارتفاع بعرض الصورة كلها ، وبهذا هيّأ الفنان لأحداث لوحته منصّتين أولاهما الفراغ أدنى درجات السلّم وثانيتهما البسطة التى تعلوها . وعلى العكس من اللوحات التى تتلاقى عناصرها جميعاً فى مركز الصورة انطوى التكوين الفنى هنا على مجموعات وأفراد متناثرة تعبيراً عن تشعّب الجدل الفلسفى . وعلى حين يذهب البعض إلى أن المشتغلين بالعلوم الطبيعية قد احتواهم أدنى اللوحة تاركين الفراغ العلوى لفلاسفة الفكر والتأمل ، يزعم البعض الآخر أن علماء الطبيعة يقومون حول أرسطو بأبحاثهم العلمية وأن الفلاسفة الميتافيزيقيين يحيطون بأفلاطون .

على أن رافائيل قد برهن فى هذه اللوحة على أنه بلغ ذروة النضج والاقتدار على الابتكار فغدت المواقف شديدة الوضوح والإيماءات بالغة التعبير والشخوص جليّة ما يكاد يقع عليها الطرف حتى تعلق بها الذاكرة . وأول ما يلفتنا فى الأسلوب الذى تناول به رافائيل تصميم المجموعة الرئيسية التى تضم أفلاطون وأرسطو أنه بينما تشيّع ميكلانچلو للأفلاطونية الفلورنسية الحديثة إلى أقصى مدى آثر رافائيل بدبلوماسيته وعذوبته وحنكته أن ينتهج طريقاً وسطاً بين الفلسفتين الأفلاطونية والأرسطية ، فوضع العملاقين على جانبى المحور الرئيسى للصورة بحيث تلتقى نقطة التلاشى بينهما بكل وضوح وهدوء ورصانة فارضاً التوازن على اللوحة . وعلى حين يتأبّط أفلاطون كتابه « تيماوس » مشيراً بسبابته نحو السماء ربما رمزاً لنظرية « المُثل » ، يُمسك أرسطو بكتابه « الأخلاق » مشيراً بكفّه اليمنى إلى أسفل رمزاً لإيمانه بكل ما هو واقعى فى هذه الحياة (لوحات ٤٠٤ , ٤٠٥ , ٤٠٦) . وفى أقصى الطرف الأيمن من الصورة تشدّ انتباهنا مجموعة نرى من بينها شيخاً ذا لحية بيضاء يحمل طفلا ، ويتلوه مباشرة رجل منكفئ على قاعدة عمود وقد بدا فى حالة انهماك إلى جوار صبى تظهر رأسه بالمواجهة .

وبوسعنا إدراك مدى التطور الذى لحق بأسلوب رافائيل من مجرد تأمل مثل هذه الشخوص ، فالشكل الذى آثر أن يقدم به الفيلسوف ديوچين يكشف عن مقدرة الفنان المتزايدة على الابتكار (لوحة ٤٠٧) . وتشكّل المجموعة الملتفة حول پيثاجوراس فى الطرف الأيمن من أمامية اللوحة تكويناً بارعاً يستحق الدراسة والتحليل (لوحة ٤٠٨ أ ، ب) ، فنشهد فيلسوفاً مهيباً بالمجانبة يكتب جالساً على مقعد خفيض مستنداً بقدمه على متكأ ، ومن ورائه شخص واقف مُنحن فوقه يتطلّع إلى ما بين يدى الفيلسوف مشكّلا برأسه مع بقية الرؤوس باقة من الأقواس . وثمة شخص آخر إلى يسار الفيلسوف الجالس يُمسك بلوح كتابة ملتفتاً صوب يمينه . وإلى جوار هذين الشخصين فيلسوف واقف يسند بفخذه كتاباً ولعله يقرأ بصوت عال ، مدللا على قوله بإشارة أصبعه إلى ما هو مدوّن ، وقد تشكّلت ذراعاه وساقاه فى تكوين آسر خلاّب . وما من شك فى أن رافائيل قد أقحم هذا الشخص على هذه المجموعة لإسباغ الكمال الفنى على تكوينها ، فقدمه المرفوعة وذراعه المبسوطة والتواء جذعه وإمالة رأسه هى إيماءات تضيف إلى المجموعة دلالة تشكيلية خاصة بها . وما أشبه هذه الوضعة بوضعة ليدا فى لوحة « ليدا وطائر البجع » لليوناردو داڤنشى (لوحة ٢٥٦) . . . . تُرى هل هو مجرد توارد خواطر ؟

على أنه لا يكفى أن ينصرف تحليل هذه الصورة الجدارية إلى الشخوص الفردية وحدها كما قدمت ، فلا يقل ترتيب المجموعات وتنسيقها فى الفراغ أهمية عن تمثيل حركة الشخوص . وليس ثمة فى تاريخ الفن ما يضارع براعة رافائيل فى تعدّد الخطوط أفقياً وفق فصائل أصحابها ، فمشهد البراهين الهندسية فى الطرف الأيسر من أمامية اللوحة لا يدل على دقة الملاحظة فحسب بل إن تنوّع الحركات ما بين الركوع والانحناء والوقوف لجدير بالتأمل العميق ، كما ينطوى المشهد على حل مثالى لمسألة تشكيلية لم يتصدّ لها غيره إلا نادراً (لوحة ٤٠٩ , ٤١٠) ، إذ نرى خمسة شخوص يتّجهون جميعاً صوب نقطة واحدة نُسّقت وضعاتهم فى الفراغ أكمل تنسيق وحُدّدت حوافّهم المحوّطة تحديداً جليّاً مع تنوّع



لوحة ٤٠٣ : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل. أرسطو وأفلاطون (قبل الترميم). قاعة التوقيع بالفاتيكان.











لوحة ٤٠٤، ٤٠٥ : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل. أرسطو وأفلاطون . قاعة التوقيع بالڤاتيكان.

ملحوظ فى أوضاعهم . ودون مغالاة يمكن أن تنطبق نفس هذه المواصفات على المجموعة الأخرى المقابلة لها فى الطرف الأيمن من الصورة والتى تتميز بتصميم أشد وقاراً تتجلّى فيه براعة رافائيل فى إضفاء التكامل على وضعات الشخوص رغم تنوّعها ، فيبدو هذا الجمع متآلفاً مترابطاً وكأن شخوصه على حد تعبير ڤلفلن قد اتحدوا اتحاد الأصوات الفردية فى إنشاء الجوقة الجماعى ، فبدا المشهد فى مجموعه ناطقاً مفسّراً نفسه ملتزماً بقواعد المنطق .

ومما يلفت النظر فى هذه اللوحة أنه على حين ظفرت أماميتها بأكبر قدر من تنوّع وضعات الشخوص التى رُسمت كبيرة الحجم وقد تقوّست أبدانها متشابكة متعانقة ، احتشدت خلفيتها فوق المنصّة بزخم من العناصر الرأسية . كذلك بينما يطغى التراصف والتماثل حول الشخصيتين الرئيسيتين نراه يعود فيسترخى على أحد الجانبين كى يتيح للكتلة العليا أن تتدفّق فوق الدَّرج فيغيب التوازن الذى ما يلبث أن يعود أدراجه من خلال التجانف والتعارض الواضح بين مجموعات الشخوص فى أمامية اللوحة . على أن ما يسترعى الانتباه حقاً هو أن شخصى أفلاطون وسقراط الواقفين وسط الحشود يظلان مهيمنيْن على التكوين الفنى كله ، ويزداد انبهارنا إذا حاولنا تطبيق مقياس النسب ، فنحن إذا دققنا النظر اتضح لنا أن ثمة تضاؤلا فى النّسب كلما أمعنّا عمقاً صوب الخلفية ، كما نتبين أن ديوچين قد اكتسب بغتة وهو مسترخ على الدَّرج ماداً ساقيه نسبة مختلفة كل الاختلاف عن الشخوص المجاورة له فى نفس المستوى من الصورة (لوحة ٤٠٧) . كذلك نرى الفيلسوف هرقليطس [ويقال أيضاً أنه يحمل وجه ميكلانجلو] مُسنداً رأسه بيده مفكراً على حين يخطّ بقلمه على الورق ما يُمليه فكره (لوحة ٤١١ أ ، ب) .

وتتجلّى معجزة رافائيل أكثر ما تتجلّى فى التنسيق المعمارى المجلّل للوحته ، حيث يحتل الفيلسوفان موضعيهما داخل فجوة العقد الخلفى الأخير ، وكان من المحتمل أن نفقد أثرهما بين معالم الصورة المتعددة لولا هالة العقد التى تطوّقهما والتى يمضى صداها يتردّد من خلال الخطوط المتحدة المركز للعقود المتتالية . وهكذا تتبين لنا أهمية التكوين المعمارى فى هذه الصورة ، فلو حدث أن فصلناه عنها لانهار التكوين الفنى بأسره مثلما ينهار مثيله فى لوحة العشاء الربانى لليوناردو إذا ما جرّدناها من بنائها المعمارى (لوحة ١٨٦) ، وإن كان رافائيل قد تناول العلاقة بين الشخوص والفراغ الذى يحتلونه بأسلوب مبتكر ، حيث ترتفع العقود الضخمة عالياً فوق الشخوص متراجعة صوب العمق ، فإذا المُشاهد يشارك أبطال اللوحة السكون الوادع الذى تهيؤّه البازيليكا .



لوحة ٤٠٦ : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل. مجموعة من الحكماء، والفيلسوف ديوچين مسترخيا على الدَّرج



لوحة ٤٠٧ : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل. الفيلسوف پيثا جوراس والفيلسوف پارمينيديس، (ويقال إنهما أنسكاجوراس وزينوقراط)
ويبدو من وراء پيثا جوراس الجالس الفيلسوف الأندلسى ابن رشد وإمبذوقليس. أما الصبىّ الوسيم ذو الثوب الموشّى بالقصب فغير معروف



لوحة ٤٠٨ أ : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل. أرشميدس (او إقليدس) يحمل وجه المعمارى برامانتى ممسكا بالفرجار ويشرح شكلا هندسيا لتلاميذه، والأمير الشاب فيديركو جونزاجا يتابع الشرح. ويبدو زردشت حاملا الكرة السماوية وبطليموس حاملا الكرة الأرضية.
وفى أقصى اليمين يظهر رافائيل والمصوّر صودوما. ويتجلّى توقيع رافائيل بوضوح فوق ياقة ثوب أرشميدس.



لوحة ٤٠٨ ب : رافائيل. مدرسة أثينا. تفصيل (قبل الترميم)

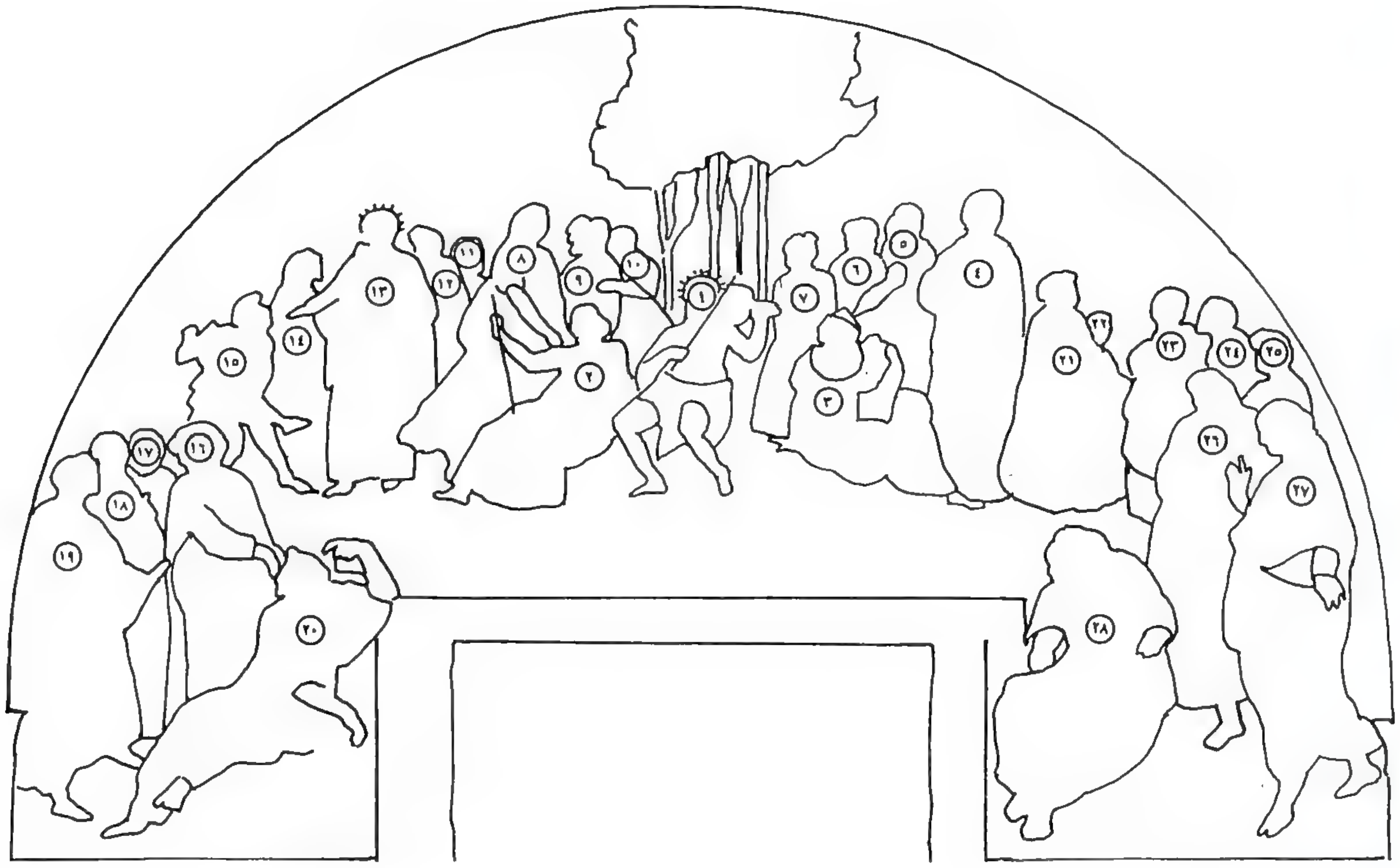


لوحة ٤٠٩ : رافائيل. مدرسة أثينا. رافائيل وصودوما



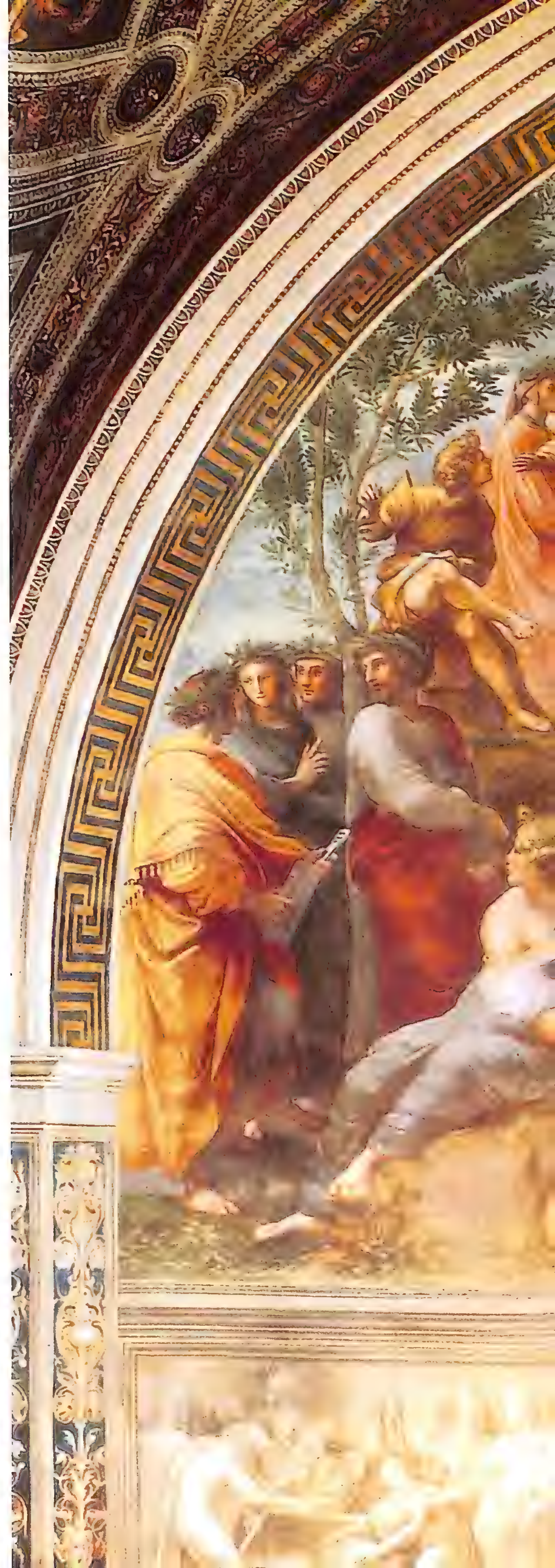
لوحة ٤١٠ : رافائيل. تفصيل. الفيلسوف هرقليطوس يحمل وجه ميكلانچلو





لوحة ٤١٢ : شكل يحدّد مواقع الإله وربات الفنون والشعراء

١ ـ أبوللو
٢ ـ كاليوبي
٣ ـ تيريسيخورى
٤ ـ إيراتو
٥ ـ بوليمنيا
٦ ـ ميلبومينى
٧ ـ أورانيا
٨ ـ ثاليا
٩ ـ كليو
١٠ ـ يوتربي
١١ ـ ستاتيوس
١٢ ـ ڤرچيل
١٣ ـ هوميروس
١٤ ـ دانتي
١٥ ـ إينيوس
١٦ ـ أناكريون
١٧ ـ پترارك
١٨ ـ كورينّا
١٩ ـ آلكيوس
٢٠ ـ سافو
٢١ ـ آريوستو
٢٢ ـ بوكاتشيو
٢٣ ـ تيبولوس
٢٤ ـ تيبالديو
٢٥ ـ بروبيرتيوس
٢٦ـ أوڤيد
٢٧ ـ سانازارو
٢٨ ـ هوراس



لوحة ٤١١ : رافائيل. حفل الآلهة. فوق جبل پارناسوس. قاعة التوقيع [ستانزا] بقصر الڤاتيكان

حفل الآلهة فوق جبل پارناسوس

وإذا انتقلنا إلى لوحة « حفل الآلهة فوق جبل البارناسوس » المرسومة على أحد جدران قاعة التوقيع [ستانزا] بقصر الفاتيكان (لوحة ٤١٢ ، ٤١٣) لتبين لنا أن المساحة المتاحة لرسمها أضيق من تلك التى أتيحت لرسم لوحة « مدرسة أثينا » ، فضلا عن وجود النافذة التى تتخلل منتصفها والموحية بدورها إلى رافائيل بأن يقيم جبل البارناسوس حولها ، مما هيّأ له فراغين ضيّقين على كلا جانبى النافذة شكّلا أمامية اللوحة ، ومنصّة عريضة فوقها حيث يلهو أپوللو وربات الفن يوتربى وكليو وثاليا وكاليوپى (لوحة ٤١٤) ، وحيث نرى هوميروس ثم دانتى وڤرجيل إلى الوراء (لوحة ٤١٥) ، على حين يحتشد سائر الشعراء حول سفح التل يهيمون على وجوههم فرادى أو مجتمعين يتبادلون أطراف الحديث أو مُنصتين بتنبّه بالغ إلى ترنيمات شعرية مفعمة بالمعانى الجميلة . فلقد كان من الصعوبة بل من الاستحالة بمكان تقديم صورة جماعية للشعراء تكشف عما يختلج فى نفوسهم ، فالشعر ينظمه فرد لا مجموعة من الأفراد . ومن هذا المنطلق رأى رافائيل أن يُقصر ما يقصد التعبير عنه على موقفين اثنين فحسب أولهما موقف الإله أپوللو وهو مستغرق فى نشوة العزف على الكمان متطلعاً بنظره إلى أعلى ، إلهاً رقيقاً يفيض وداعة وعذوبة بوصفه أپوللو راعى ربات الفنون ، وقد نفض عن نفسه عجرفة آلهة الأوليمپوس كى يتآلف مع رفقته الجديدة (لوحة ٤١٦) . وثانيهما موقف هوميروس الذى يتطلع هو الآخر إلى أعلى بعينيه المكفوفتين بينما تنساب كلماته الملهَمة من فيه (لوحة ٤١٥) . فإذا ما أخذنا فى الانحدار إلى سفح التل التقينا بالبشر الفانى حيث لا حاجة بنا إلى التعرّف على الشخوص المرسومة وإن ميّز رافائيل الشاعرة سافو بنقش اسمها على بطاقة وإلاّ استغلق على المُشاهد تفسير وجود امرأة بين هذه المجموعة ، وهو ما قصد به دون شك إضافة عنصر تبايُن بإقحام الأنثى بين الذكور (لوحة ٤١٧) .

ويبدو أپوللو جالساً بالمواجهة تحيط به ربّتان من ربات الفنون رُسمتا بالمجانبة ويكوّنون جميعاً مثلّثاً فسيح الاتساع هو مركز التكوين الفنى بينما توزّعت بقية ربّات الفنون من حوله . وينتهى مسلسل الحركة إلى يمين هذه المجموعة بشخصية نسائية تدير لنا ظهرها ، كما ينتهى إلى اليسار بشخصية معادلة هى شخصية هوميروس المرسوم بالمواجهة ، ويمثل كلاهما الدعامتين الإطاريتين لحفل الآلهة فوق جبل پارناسوس . ويربط التكوين العام للمجموعة كلها صبىّ جالس إلى قدمى هوميروس يدوّن بقلمه ما يترنّم به الشاعر الجليل . على أننا نُفاجأ فى الجانب المقابل بالتكوين يُمعن عمقاً ، فنرى الرجل التالى للشخصية النسائية المُدبرة فى وضعة ثلاثية الأرباع وهو يخطو صوب العمق ، ويضاعف من أثر هذه الحركة أشجار الغار التى تطلّ على المشاهد من خلفية الصورة . ونحن إذا ما أمعنّا النظر فى هذه الأشجار لمسنا على الفور مدى الجهد الذى بذله الفنان لحساب نسبتها إلى التكوين كله حتى يضيف بها حركة مائلة تكسر رتابة التراصف والتماثل . كذلك كان يمكن أن نفتقد أثر أپوللو بين ربّات الفنون لولا جذوع الشجر التى تتوسط الخلفية من ورائه . وقد حرص الفنان على إضفاء لمسة تباين بين المجموعتين فى أمامية اللوحة ، فعلى حين تكاد مجموعة اليسار التى تنتصب الشجرة وسطها تكون بمعزل عن حفل الآلهة ، يتواصل الارتباط بين مجموعة اليمين والشخوص فوق قمة الجبل ، وهو كما لا يغيب عنّا نفس مسلسل الحركة الذى اتبعه رافائيل فى لوحة « مدرسة أثينا » .

ولا جدال فى أن معالجة الفراغ فى هذه اللوحة أقل شأناً منه فى لوحات رافائيل الأخرى نظراً لضيق المساحة المتاحة له ، فإذا نحن نحسّ الازدحام فوق قمة الرّبوة مما أثقل الشخوص وأفقدها جاذبيتها . ولعل ربّات الفنون هن أقل الشخوص حظاً إذ بَدَوْن تصويرات فارغة المعنى لا تنطوى على أية دلالة ولا تضيف جديداً فضلاً عن أنها مصوّرة تصويراً شبيهاً بتصاوير الأوانى الإغريقية فى الفن الكلاسيكى القديم . وفى إزاء ذلك نجد أن أفضل الشخصيات تصويرا هى تلك الصريحة المعنى مثل الوضعة البديعة التى اتخذتها الشاعرة سافو لتكشف عن المدى البعيد الذى يمكن أن يصل إليه سعى الفنان الدءوب لتمثيل الحركة اللافتة للأنظار (لوحة ٤١٧) . وأغلب الظن أن رافائيل كان يبغى بتصويرها أن يقارع ميكلانچلو دون أن يغوص فى أغوار مقاصده ، إذ يكفى أن نقارن صورة هذه الشاعرة على الرغم من شكلها الجذّاب الآسر بإحدى عرّافات سقف مصلى سيستينا (لوحة ٣٤٦) كى ندرك على الفور الفارق الجسيم بينهما . على أن التضاؤل النسبى الحاد الذى أضفاه رافائيل على ذراع الرجل الجالس على الجانب الآخر من النافذة مشيراً نحو المشاهد (لوحة ٤١٦) هو من غير جدال آية من آيات البراعة الفنية حاكى فيها الفنان ضريبه ميكلانچلو فى تصويره للإله الآب فى لوحة خلق الإله للشمس والقمر والنجوم (لوحة ٣٢٤ أ ،ب) بسقف مصلّى سيستينا .

* * *

وإلى جانب ما تحلّت به قاعات الستانزا بقصر الفاتيكان من لوحات التصوير الجصّى التى أبدعتها موهبة رافائيل الآسرة فخلّدها الزمن دُرَراً لا تُضاهَى تتجلّى لنا زخارفه الساحرة عبر الطاقات الدائرية والمثلّثة والمستطيلة والمربّعة فوق جدران وأسقف الأروقة الخارجية « اللوچيا » سواء أكانت لوحات مصوّرة على الأسقف مقتبسة عن العهدين القديم والجديد مثل مشهد تشييد فُلْك نوح (لوحة ٤١٨) أو مشهد امرأة فرعون تلتقط الطفل موسى من اليمّ (لوحة ٤١٩) ، أو لوحات الزخارف الجروتسكية[٨] البالغة الروعة والشديدة الجاذبية والتى ألمّ فيها الفنان بأدق تفاصيل النبات والحيوان (لوحات ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣) . ولم يقتصر رافائيل على رسم السمك والطير بدقة بيولوچية لا مثيل لها بل صوّر أيضاً الحيوانات الإكزوتية[٦١] غير المألوفة التى كان يقتنيها البابا ليو العاشر فى حديقة الحيوان الخاصة به ، مثل الأسود والغزلان وخُرافىّ الحيوان والفيلة ، ولاسيما فيل البابا ليو الشهير المدعو « هانُّو » الذى أهداه إياه ملك البرتغال (لوحة ٤٢٤ ، ٤٢٥) . كذلك انعكس ولع البابا بالموسيقى على لوحات رافائيل فإذا هو يصوّر الآلات معلّقة فى تكوينات فنية تتيه أناقة وجمالا .



لوحة ٤١٣ : رافائيل. حفل الآلهة. تفصيل.فريق من ربّات الفن. قاعة التوقيع بالڤاتيكان.



لوحة ٤١٥ : رافائيل. حفل الآلهة. تفصيل. أبوللو



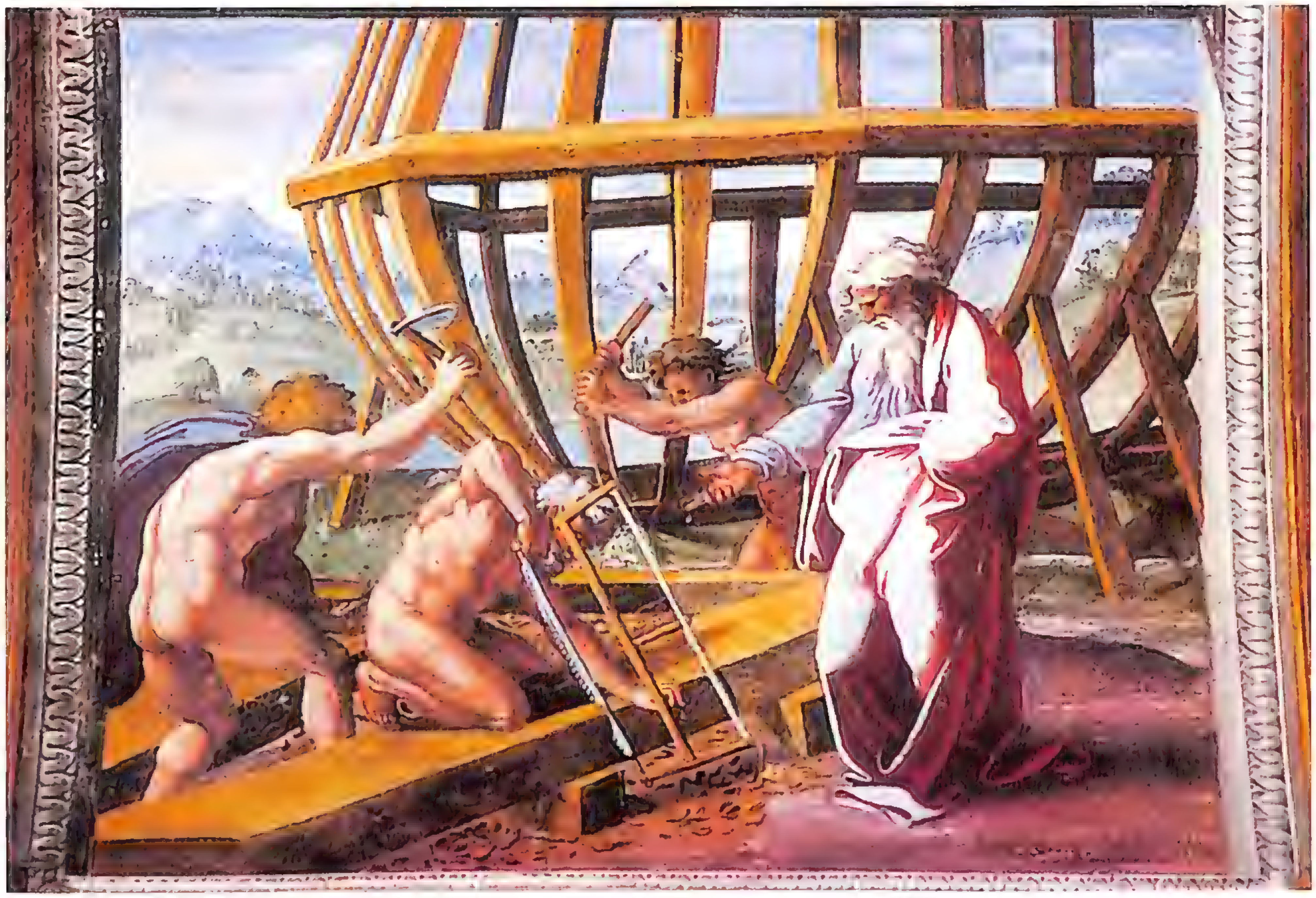
لوحة ٤١٤ : رافائيل. حفل الآلهة. تفصيل.
دانتي وهوميروس وأرسطو



لوحة ٤١٧ : رافائيل. تفصيل. فريق من الشعراء مع هوراس



لوحة ٤١٦ : رافائيل. تفصيل. سافو



لوحة ٤١٨ : رافائيل. مشهد تشييد فُلك نوح، داخل طاقة شبه مستطيلة بسقف أحد أروقة (لوچيا) الڤاتيكان



لوحة ٤١٩ : رافائيل. مشهد امرأة فرعون تلتقط الطفل موسى من اليم. طاقة شبه مستطيلة بسقف أحد أروقة (لوچيا) الڤاتيكان



لوحة ٤٢١ : رافائيل. ربّة الحظ. تفصيل من رسوم جروتسكية زخرفية فوق كتف جدارى بأحد أروقة الڤاتيكان



لوحة ٤٢٠ : رافائيل. رسوم زخرفية جروتسكية فوق كتف جدارى بالرواق الخارجى الثامن بالڤاتيكان





لوحة ٤٢٢، ٤٢٣ : رافائيل. شريط زخرفى جروتسكى من الزهور والثّمار داخل طاقة دائرية فوق سقف أحد الأروقة الخارجية بالڤاتيكان. يعلوها شريط دائرى من النقوش الجصيّة البارزة.





لوحة ٤٢٥ : رافائيل. نقش بارز بملاط الجصّ فوق باطن سقف أحد الأروقة الخارجية بالڤاتيكان «الفيل هانّو»

لوحة ٤٢٤ : رافائيل. نقش بارز بملاط الجصّ فوق باطن بائكة بأحد الأروقة الخارجية

معجزة شبكة الصيد الزاخرة بالسمك الوفير

وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يطلقوا على « الكرتونات » السبع التى رسمها رافائيل الموجودة الآن بمتحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن والتى حفظها لنا الزمن من بين « الكرتونات » العشر ـ اسم « منحوتات بارثينون العصر الحديث » . وما من شك فى أنها تفوق لوحات رافائيل الجدارية بالڤاتيكان شهرة وأثراً ، فهى بحق تعدّ موسوعة شاملة للأشكال الفنية المعبّرة عن شتى جوانب الوجدان الإنسانى ، كما تنبنى شهرة رافائيل « رسّاماً » أساساً على هذه الكرتونات حتى ذهب بعض كبار مؤرخى الفن إلى أن الفن الأوروبى كان يمكن أن يظل عاجزاً عن ابتكار الإيماءات المعبّرة عن الخوف والدهشة والحزن والأسى والتجهّم والمكابدة والسمو والجلال لولا ما أمدّنا به رافائيل فى هذه الكرتونات ، وهو رأى مسرف فى المبالغة بطبيعة الحال ، لكننا نتبين منه ما كان لهذا الفنان من إسهام عظيم فى هذا المجال . ولقد رسم رافائيل هذه الكرتونات بالألوان المائية حين كلّفه البابا ليو العاشر بإعدادها خصيصاً لنقلها على نسجيّات جدارية مرسّمة فى عام ١٥١٥ لتعليقها تحت نوافذ مصلّى سيستينا ، فرُغ منها بعد عام فأرسلها البابا إلى مصانع النسجيّات الشهيرة بمدينة بروكسل حيث انتُفع بهذه الصور فى إعداد النسجيات المرسّمة على مدى قرن كامل إلى أن استقرّ بها المقام فى إنجلترا .

وسأجتزئ باختيار لوحة واحدة فحسب من بين هذه الكرتونات لأنها أكثرها التصاقاً بشخصية رافائيل وهى التى تمثل « معجزة صيد السمك الكثير » أو « معجزة شبكة الصيد الزاخرة بسمك وفير » (لوحة ٤٢٦ ، ٤٢٧) . وتروى قصة الإنجيل أن المسيح كان يعظ الناس على مقربة من البحيرة ، فلما اشتد الزحام انتقل إلى قارب من قوارب صيد السمك التى يمتلكها سمعان بطرس كى يواصل الموعظة . وبعد أن فرغ منها أمر سمعان بطرس أن يلقى شبكته فى الماء وهو يقول له إنه ما من مخلوق يصطاد شيئاً إلا بأمر يسوع . وما كان أشدّ عجب سمعان بطرس عندما جذب شبكته فوجدها مفعمة بالسمك حتى كادت تتفتّق . فنادى سمعان بطرس رفيقيه يعقوب ويوحنا وَلَدى زبدى وسائر الصيادين لمعاونته فى جذب الشبكة الثقيلة . وأمام هذه المعجزة ركع سمعان بطرس أمام يسوع قائلاً : « اخرج من سفينتى ياربّ لأنى رجل خاطئ » فأجابه يسوع قائلاً : « لا تخف . من الآن تكون تصطاد الناس » .

ونرى فى اللوحة قاربين على سطح الماء والصيّادون يسحبون الشبكة الحُبلى بالسمك بينما يجرى الحديث المأثور بين المسيح وسمعان بطرس . ولعل أولى المشاكل التى جابهت رافائيل هى كيفية حصر انتباه المشاهد فى الشخصيتين الرئيسيتين وسط هذا النفر من الرجال وبين الأحداث العرضية فى المشهد ، لاسيما أنه كان لا معدل أمامه عن أن يصور المسيح جالساً . لذلك رأى رافائيل أن يرسم القاربين بحجم صغير غير مألوف كى يوفّر للشخصيتين الرئيسيتين الهيمنة على اللوحة بأسرها على غرار ما فعل ليوناردو بمائدة لوحة العشاء الربّانى (لوحة ٢٤٤ ، ٢٤٥) شأن الأسلوب الكلاسيكى التقليدى الذى يضحّى بالواقع الفعلى فى سبيل ما هو جوهرى .

ويقترب القاربان من بعضهما دون أن يلحقهما أثرٌ للتضاؤل النسبى وقد توارى جزء من القارب البعيد وراء القارب القريب . واتّبع رافائيل نهجين مختلفين فى رسم شخوص كل قارب ، فعلى حين رسم شخوص القارب البعيد بأسلوب الفن من أجل الفن ذاته حيث استعرض قدراته على تطبيق قواعد التضاؤل النسبى على الأجساد العارية وخاصة الأذرع ، رسم شخوص القارب الأمامى بأسلوب يستحوذ به على رضا المتديّنين الذين تثيرهم عبارة « اخرج من سفينتى ياربّ لأنى رجل خاطئ » ، فلم يعد الأسلوب هنا يمثّل الواقع الحقيقى . وانصبّ تمثيل الكدّ والكدح والمعاناه على أفراد القارب البعيد ، حيث نرى يعقوب ويوحنا منشغلين بجذب الشبكة المفعمة بالسمك بينما يحاول والدهما زبدى الجالس فى وضعة أرباب الأنهار المألوفة فى المنحوتات الكلاسيكية أن يعيد بمجذافه القارب إلى سابق توازنه بجهد ملحوظ . ومع ذلك لا يمثّل هؤلاء الثلاثة العنصر الأساسى فى التكوين بل هم بمثابة تمهيد لما يدور فى القارب الآخر حيث نرى بطرس راكعاً أمام المسيح . وبرسامة رافائيل البارعة تنتظم شخوص القاربين فى خط عريض موحّد يبدأ بزبدى حامل المجذاف ماراً بيعقوب ويوحنا المنحنييْن بالغاً الذروة بالرجل الواقف ، وإذا بهذا الخط ينحنى فجأة مروراً ببطرس ليصعد من جديد مع قامة المسيح التى تمثّل خاتمة المشهد ، ولا عجب فكل ما تضمّه الصورة يقودنا إلى المسيح فهو الغاية والنهاية . وعلى الرغم من حجمه الصغير نسبياً ، ومع احتلاله طرف الصورة لا مركزها إلا أنه يهيمن على كل ما فيها ، وهو من غير جدال تكوين فنى غير مسبوق . فقد أضاف رافائيل بحسّه الرهيف بالنسبة والتناسب شخصاً واقفاً فى منتصف الصورة هو أندراوس للتعبير عن الذروة التى تربط بين شخوص القاربين فلا تنقطع الرابطة بين المجموعتين . كما يؤجّج به الانفعال الوجدانى الذى أضفى تأثيراً لا عهد لنا به على مشهد ركوع سمعان بطرس حين ألقى المسيح الهداية فى روعه ، فإذا كفّه تنبسط أمام جلباب يوحنا المتطاير من القارب الآخر ، وكأن رافائيل يعبّر عن ركوع بطرس بحركتين مستخدماً شخصين أحدهما الواقف وهو أندراوس الذى يمثّل بطرس حين كان واقفاً والآخر راكعاً وهو بطرس نفسه . وعلى الرغم من الإيقاع المتحرّر الذى اصطفاه الفنان لنفسه فإنه قد التزم بمبادئ لا غنى عنها شأن أى تصميم معمارى ، فكل جزء فى الصورة مهما بلغت ضآلته يرتبط بالكل ارتباطاً وثيقاً حميماً ، وكل خط فى الصورة له ما يقابله ويعادله ويتآلف معه فى موقع آخر من الصورة ، وكل تفصيل فى الصورة يخضع لهدف واحد هو خدمة الموضوع المصوّر . ومن هنا بدا التكوين الفنى بكلّيته تغشاه مسحة من السكينة ، كما يسترعى انتباهنا ذراعا بطرس الممدودتان فى الظل وإن اخترقتا دائرة الضوء بمجرد دنوّهما من المسيح .

ولقد تعمّد رافائيل تصميم المنظر الطبيعى بحيث يحقّق هدفاً تصويرياً معيّناً ، فنرى حدود الشاطئ البعيد للبحيرة تُتابع فى تواز تقريبى الحافة المحوّطة لمجموعة الشخوص إلى أن تنبثق فجوة عند الأفق فلا نعود نرى الشاطئ الجبلى يستأنف حركته التصاعدية من جديد إلا فوق رأس المسيح . ولعل هذه الحيلة كانت الوسيلة الوحيدة أمامه لحصر انتباه المشاهد فى شخصية المسيح الرئيسية على الرغم من عدم توسّطها مركز الصورة ، وذلك حتى يؤدى المنظر الطبيعى نفس الدور الذى أدّاه المعمار فى إضفاء الأهمية على الشخوص فى لوحة « مدرسة أثينا » . بل إن الطيور المحلّقة ـ وكان العرف قد جرى على تصويرها هائمة دونما هدف ـ تحلّق فى هذه



لوحة ٤٢٧ : رافائيل. نسجية مرسّمة على غرار كرتون شبكة الصيد الزاخرة بالسمك الوفير لرافائيل
نفذها بيتر فان آلستن بروكسيل. قصر الفاتيكان

لوحة ٤٢٦: رافائيل. معجزة شبكة الصيد الزاخرة بالسمك الوفير



اللوحة لخدمة الحدث الأساسى ذاته ، فتنطلق نحونا من أعماق الخلفية ويهبط أقربها إلينا عند موضع الفجوة تماما ، لكأن رافائيل يسخّر الريح نفسها لخدمة معالم الحركة فى لوحته . وقد نستطيع أن نفسّر عدم مطابقة الأفق الممتد فى أعلى الصورة للواقع الطبيعى بما التزمه رافائيل من تزويد شخوصه بخلفية ساكنة موحّدة النسق تتألف من مسطّح مائى ساج وفق الدرس الذى تلقاه على يدى أستاذه بيروجينو فى لوحة « المسيح يعطى بطرس مفاتيح ملكوت السموات » (لوحة ٣٩٠) ، وكان قد احتذاه هو نفسه من قبل فى لوحة « زواج العذراء » (لوحة ٣٩٣) حين أزاح المبنى المعمارى إلى أقصى الخلفية ، ومن ثم بسط رافائيل سطح الماء الساكن وراء الشخوص . وفى تباين تام مع سطح الماء الساجى الصقيل كسطح المرآة دبّت الحركة فى أمامية الصورة وزحف جانب من الشاطئ إليها على الرغم من أن الحدث يجرى وسط البحيرة ، ووقف طير مالك الحزين [البلشون] الرشيق مختالاً على الشاطئ .

والمعروف بين مؤرخى الفن أن أكثر الكرتونات إفصاحاً عن أسلوب رافائيل هى لوحة معجزة شبكة الصيد الزاخرة بالسمك الوفير . ومع أن المواضع التى تمثّل فيها مبتكرات مازاتشيو وميكلانچلو تثير إعجابنا الشديد إلا أننا ننبهر أمام شخوصه التى هى وليدة تقنيته المتفرّدة المتميزة التى استخدمها فى لوحتى حفل البارناسوس ومدرسة أثينا ، فنحسّ بهزّة الطرب إزاء اكتمال أشكال الأجساد ، كما تراح عيوننا أمام تدفّق الحركة ، وهما خصيصتان من أبرز خواص رافائيل . وكما تبيّن لنا من قبل فإن الخط يلعب الدور الأهم فى تمثيل الحركة فى فن التصوير ، وليس غير الفنانين العظام مَن بوسعه تحميل الخط الحسّ بالجوهر . ومنذ نعومة أظفاره كان رافائيل يمتلك بالفطرة الحسّ بالقيم اللمسية حتى لنشعر أمام شخوصه أننا نتحسّس أيديهم وأطرافهم ، ومن ثمة كان إضفاء مظهر الحركة على الأجسام هو الدرس الذى لقنه رافائيل بادئ ذى بدء عن الفلورنسيين ، ثم عن الآثار الكلاسيكية القديمة حين فطن إلى أى الوضعات توحى أكثر بنبض الحركة وديمومتها خلال الجسد كله ، وأيّتها تنقل حركتها إلى الشخوص المجاورة لها . وإلى جانب هذه البراعة تميّزت شخوص رافائيل بسمة فريدة هامة لا يستعيرها الفنان من غيره ، هى ذلك التناغم المكنون الذى ندعوه الرشاقة ، ويدفعنا على التوالى إلى معاودة التطلع إلى لوحاته للغوص فى كنه قيمه الجمالية وسبر أعماقه الفنية ، ومن ثم اقتناص واكتساب قدراً أعلى من التمتع بآيات فن عظيم .

جالاطيا

وتعد لوحة جالاطيا (لوحة ٤٢٨ ، ٤٢٩) بكل المقاييس أعظم التصاوير التى أبدعتها فرشاة رافائيل فى قصر فارنيزينا بروما . فليس فى فن التصوير كله ما يقرّب إلى أذهاننا لوحات التصوير الكلاسيكية مثل هذه اللوحة . فلقد عكف رافائيل على دراسة ما تبقّى من لوحات التصوير الزخرفية فى بيت نيرون الذهبى بروما وأخذ عنها خفّة ظلالها الخافتة وشقرة ألوانها ، فجاء شكل جالاطيا فذا متقنا شديد الإحكام حتى لقد اعترف رافائيل لصديقه كاستيليونى بأنه قد عجز [شأنه شأنه مصوّرى العصر الكلاسيكى] عن العثور على نموذج واحد يفى بما ينشده من جمال فركن إلى اختيار أجمل الأعضاء من عديد من النماذج ليشكّل منها النمط الذى يرتضيه لجالاطيا . غير أن بعض المؤرخين والنقاد يذهب إلى أن رافائيل لم يستوح جالاطيا من نماذج واقعية وإنما من بعض نماذج الفن الكلاسيكى ، ومن ڤينوس كابوا على وجه التحديد (لوحة ٤٣٠) بعد أن استبدل برأسها رأس إحدى قدّيساته ، وإن يكن قد جعلها تتطلع إلى أعلى صوب السماء بدلا من أن تطرق ببصرها إلى أسفل مثلها . على أن جالاطيا بكل جمالها الأخّاذ أبعد ما تكون عن الصورة الآسرة لڤينوس ، إذ هى بؤرة لوحة زخرفية مهيبة أخضعها رافائيل لما يقتضيه ملء الفراغ من تماثل وتراصف . وقد استلهم رافائيل فى تصوير هذه اللوحة قصيدة ترنّم بها الشاعر الفلورنسى پولتزيانو تصف كيف وقع العملاق پوليفيموس ذو العين الواحدة [سيكلوپيس] فى الحب حين لاحت منه نظرة إلى الحورية جالاطيا التى كانت قد وقعت هى الأخرى فى غرام الفتى أكيس ، فمضى يطاردها أينما حلّت ينفخ لها في مصفاره الرعوى نغمات رعدية ترجّع صداها الوديان ، ويناجيها ويناشدها بأغانيه الرضوخ لهواه والاستجابة لتوسّلاته الضارعة . وإذ أعرضت عنه وسخرت منه هدّدها بانتزاع أحشاء حبيبها أكيس ، ثم طارده وسحقه ، فسارعت جالاطيا بالهرب إلى البحر مخترقة الأمواج بقارب تجرّه الدرافيل ومن حولها مجموعة مرحة صاخبة من آلهة البحار .

وتبيّن لوحة الفريسك التى رسمها رافائيل بقصر فارنيزينا جالاطيا مع رفقائها وصويحباتها ، على حين تظهر صورة السيكلوپيس پوليفيموس فى موضع آخر من نفس القاعة . ومهما أطال المرء النظر إلى هذه اللوحة البديعة المفعمة بهجة وحركة وحبورا فإنه يكتشف مع كل نظرة عنصرا جديدا من عناصر المتعة الجمالية التصويرية . فيبدو كل شكل وكأنه يتجاوب مع شكل آخر ، وكل حركة تردّ متجاوبة مع حركة مقابلة لها ، كما نرى ولدان الحب Putti فى صفحة السماء فوق السّحب يصوّبون سهام أقواس كيوبيد فى اتجاه الحورية . ولا يردّد هؤلاء الولدان المحلّقون يميناً ويساراً حركات بعضهم البعض فحسب ، بل نشهد الصبىّ السابح إلى جوار القارب فى أدنى اللوحة يتجاوب أيضاً مع الصبىّ المحلّق فى قمة اللوحة . وهكذا أرباب البحر الملتفّون حول جالاطيا ينفخ اثنان منهم على طرفى الصورة فى بوقيهما ، وثمة أحد الأرباب فى أمامية اللوحة يطوّق جسد إحدى الربّات بذراعيه . على أن ما يدعو إلى العجب حقاً هو انعكاس شتى الحركات المبهجة المتنوعة على صورة جالاطيا نفسها التى ينطلق قاربها مترنّحا ذات اليمين وذات اليسار بينما يتطاير وشاحها مثلما الجناح الرفّاف من ورائها بفعل الريح ، وتتجه خطوط اللوحة كلها من سهام ملائكة الحب الصغار إلى العنان الذى تقود به الدرافيل صوب محيّاها المليح المرسوم في بؤرة الصورة بحركة متصلة لا يعوزها التوازن . وكما أقرّ أهل الفن جميعاً بأن ميكلانچلو قد تسنّم قمة الإبداع فى تصوير الأجساد البشرية ، اعترفوا أيضاً بأن رافائيل قد حقق ببراعة ما كان الجيل السابق عليه يحاوله ويسعى إليه ، ألا وهو التكوين الأمثل المتناسق للأشكال المتحركة فى تحرر وانطلاق .



لوحة ٤٢٨: أفروديتى من كابوا القرن ٤ ق.م

وعندما فرغ رافائيل من لوحة جالاطيا استفسر منه أحد الكرادلة عن النموذج الذى نقل عنه صورة الحورية الجميلة ، فنفى أن يكون قد نقل عن نموذج بعينه ، لكنه مع ذلك اعترف بأنه اقتفى أثر فكرة متخيّلة رسخت فى ذهنه وطالما هفا إليها فؤاده . ومن ثم يكون رافائيل قد هجر إلى حد ما ـ شأنه شأن أستاذه پيروچينو ـ مفهوم المحاكاة الأمينة للطبيعة الذى كان هدف الكثيرين من فنانى القرن الخامس عشر ، فلقد ابتكر عامداً نموذجاً من بنات خياله تجسّد فيه الجمال المتناسق المتفرّد ، فإذا عبقريته تسمو به إلى أرقى ذرى الإبداع الفنى . وفى الحق إن رافائيل قد صوّر جوهر الجمال وأنبل ما فى الوجود ، إذ كان مصورا قبل أى شئ آخر ، على الرغم من أنه مثل ميكلانچلو عمل مهندساً معمارياً فشيّد العديد من مبانى روما الشهيرة ، واشتغل بالتنقيب عن الآثار خلال عهد البابا ليو العاشر (١٤٧٥ ـ ١٥٢١) ، وتناول بالدراسة مجموعة ضخمة من المخلّفات والأطلال الأثرية المحيطة بروما ، وكما تألق وأبدع فى تصوير لوحاته كان رسّاماً لا يبارى فى مجال الصور الشخصية . وقد أتاحت له روحه الاجتماعية المفعمة ودّا وأُنسا وعذوبة أن يظفر برفقة ومصاحبة أرفع نجوم البلاط وكوكبة من أشهر العلماء فى عصره ، بل لقد أُشيع وانتشر بين جمهور الناس أن البابا قد نصّب رافائيل كاردينالاً بالفعل .



لوحة ٤٢٩: رافائيل. جالاطيا

پورتريهات رافائيل فى روما

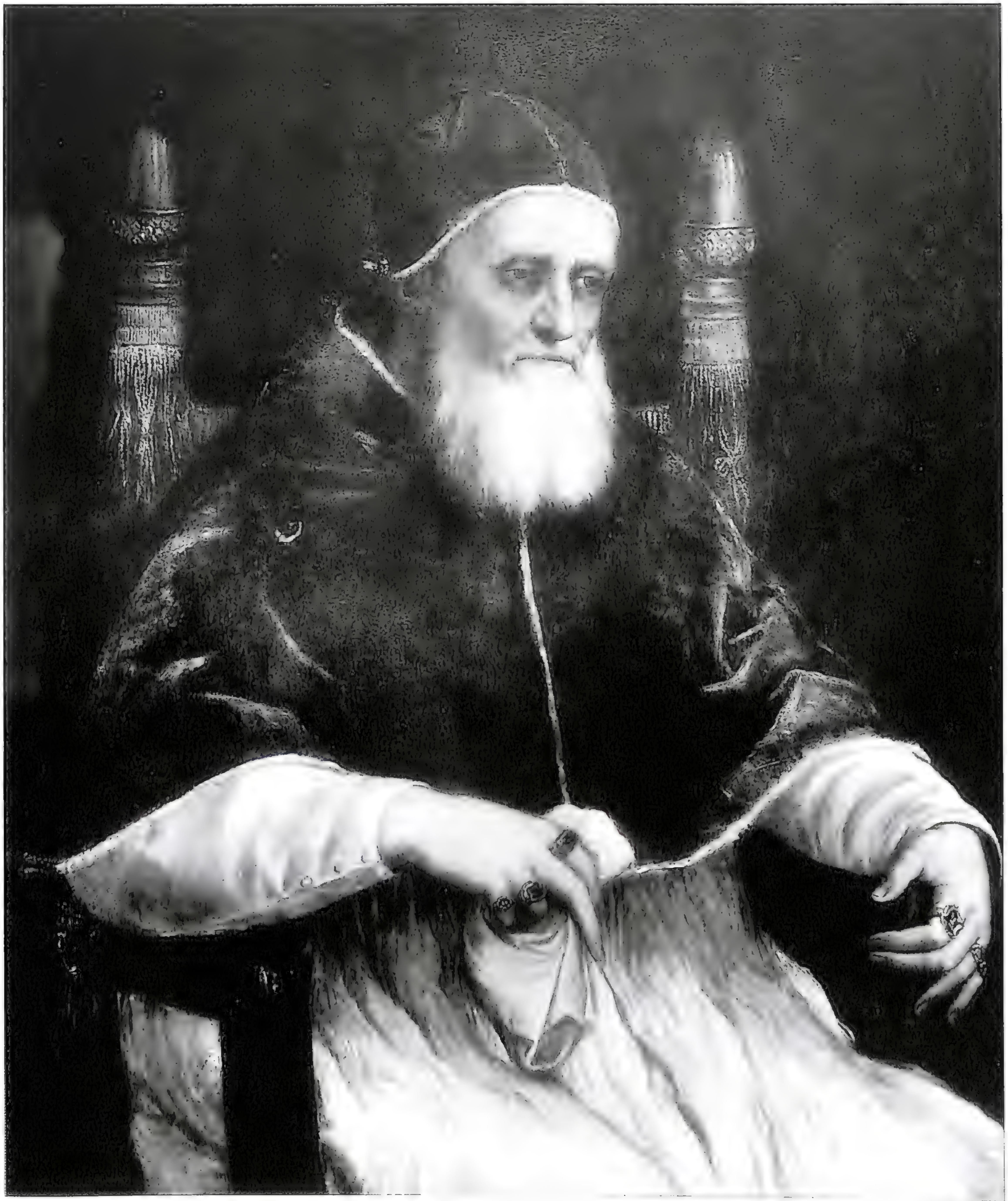
بدأ البورتريه فى هذه الآونة يحتل مكانة تاريخية ملحوظة ، فعلى حين اتسمت پورتريهات القرن الخامس عشر بالبساطة المطلقة مسجّلة شكل المرء دون أى سمة انفعالية تميّزه حيث يتطلع الشخص المصوَّر إلى المشاهد بنظرة باردة جامدة ووضعة عاجزة عن لفت الانتباه إذ كان الهدف هو محاكاة البدن لا تصوير الحالة النفسية الكامنة وراء الشكل وإبراز النبضات النفسية الموحية ، اقتضى فن الپورتريه الجديد الغوص فى أعماق شخصية صاحب الپورتريه وتسجيل نبضة ذاتية انفعالية حيّة بذاتها . ولم يعد الاقتصار على تصوير الرأس وحده كافيا وإنما امتد التسجيل إلى الإيماءات والحركات ليظهر الپورتريه الدرامى المفْعم بالحياة والحركة بديلا عن الپورتريه الوصفى الشكلى على نحو ما نرى فى پورتريه البابا يوليوس الثانى (لوحة ٤٣٠) وپورتريه صانعة الخبز (لوحة ٤٣١) وپورتريه أنجيلو دونى (لوحة ٤٣٢) . وما لبث الپورتريه أن لجأ إلى عناصر تعبيرية جديدة باستخدام تقنة الفاتح والداكن « كياروسكورو » وتوزيع الكتل بامتداد العمق . ولكى تؤدى الشخصية الرئيسة المصوَّرة دورها التأثيرى المنشود حاول الفنان إبراز بعض أعضاء البدن لتتفوّق على بقية الأعضاء على العكس من فنان القرن الخامس عشر الذى أَوْلى كل جزء من أجزاء الپورتريه الأهمية ذاتها . فإذا تطلّعنا إلى پورتريه البابا ليو العاشر على سبيل المثال (لوحة ٤٣٣ , ٤٣٤) نجد أن شكل البابا قد أثار للفنان إشكالا عسيرا ، فقد كان البابا مترهّل الوجه بدينا بدانة قد تحجب شكله ، مما حمل رافائيل على أن يصرف انتباه المشاهد عن ترهّل وجه البابا باستخدام تلاعب الضوء فى حذق ومهارة حتى يضفى على الوجه روحانية راعى الكنيسة من خلال بعض التفاصيل كمغالاته فى ترقيق الأنف ، وكتغليبه الذكاء الساخر على ما يوحى به الفم من حسّية ، على حين أسبغ على عينيه الضّعيفتى النظر والمغشّيّتين بالبياض قوة بادية دون أن يمسّ هذا من طبيعتهما . ووقع اختيار رافائيل عند تصوير البابا على اللحظة التى يرفع فيها بصره عن مخطوطة مرقّنة مزوّقة كان يفحصها . ونلمس فى نظرة البابا ما يمثّله ملكا يفوق فى جبروته سلطاناً متوّجاً على عرشه ، كما بدت يداه شديدتى التعبير عن ذاتيته . ونرى شخصين واقفين فى صحبة البابا لا أهمية لهما غير إفساح المجال لتجلّى الشخصية الرئيسية ، فهما عنصران ثانويان ظهرا قصيرين حتى لا يطاولا البابا قامة على الرغم من جلوسه ووقوفهما . كما تبدو الرؤوس الثلاثة منتصبة إيحاءً بما يغشّى رجال الكهنوت من وقار وهيبة . وقد تجنّب رافائيل الألوان الصارخة المعهودة فى الخلفيات حتى تشدّ ألوان الأمامية وحدها انتباه المُشاهد ، فيظفر اللون الأرجوانى البابوى بأزهى مظاهره فى تباين تام مع الرمادى المشوب خضرة فى الخلفية وراءه .

كذلك وفّق رافائيل أيما توفيق فى اقتناص وحى اللحظة العابرة حتى فى حنايا الجسم المسترخى على نحو ما نرى فى پورتريه الكونت كاستليونى المحفوظ بمتحف اللوڤر (لوحة ٤٣٥) . فإلى جوار البساطة التامة للوضعة أضفى على الپورتريه من خلال إمالة الرأس هَوْناً وتشابك اليدين خاصية ذاتية عابرة ، فبدا كاستليونى متطلعا إلى الأمام بهدوء وقد فاضت عيناه بحالته الروحانية . ولا عجب أن يجئ هذه الپورتريه على هذا النمط فقد أدرك رافائيل أنه يصور رجلا من رجال البلاط الأرستقراطيين يعدّ نموذجا للچنتلمان الذى وصفه كاستليونى نفسه فى كتيّبه الشهير « رجل البلاط » Il cortigiano بأنه ينبغى أن تكون الصفة الرئيسية التى يتحلّى بها هى البساطة والتواضع ، فكشف رافائيل عن نبل كاستليونى فى جلسته الهادئة التى لا تكلّف فيها ولا خيلاء . وإذ رمى الفنان إلى أن تلعب اليدان دوراً جوهرياً فى التعبير لجأ إلى الصورة الشخصية فى « وضعة الثلاث أرباع » على غرار الموناليزا لليوناردو . ويلفتنا فى هذا الپورتريه التوزيع البارع للكتل التى تشكّل رداء كاستليونى الذى أضفى عليه رافائيل اللونين الرمادى والأسود حتى تظفر أجزاء البَشَرة وحدها بالألوان الدافئة أمام خلفية الصورة المحايدة المطعّمة هنا وهناك بالومضات الضوئية .

أما پورتريه دونا ڤيلاتا أى السيدة ذات الطَّرحة (لوحة ٤٣٦) فهو ليس النموذج الذى احتذاه رافائيل فى تصويره عذراء سيستينا فحسب كما سنرى ، وإنما هو صورة مثالية لمعشوقته فورنارينا التى تبدو ممشوقة القدّ فى جلال مرتدية ثوبا باذخا تُخفّف من غلوائه الطّرحة المنسدلة من قمة رأسها على كتفيها ، وتطلعت نحونا بنظرة ثابتة لا تتحول يمينا أو شمالا ، ويشعّ الدفء من بشرتها التى تتباين مع الخلفية المحايدة بل ومع بياض ثوبها الناصع .

وبين هذه الصورة الشخصية لدونا ڤيلاتا وعذراء سيستينا تدرّج رافائيل فى عدة مراحل نختار من بينها مرحلة لوحة القديسة شيشليا المحفوظة بمتحف مدينة بولونيا (لوحات ٤٣٧ ، ٤٣٨) . وشيشليا هى ابنة شريف رومانى اعتنقت المسيحية فتعرضت لاضطهاد الإمبراطور الذى انتهى إلى توقيع عقوبة الإعدام عليها . وكانت إبان حياتها شديدة التقوى والورع ، ويقال إنها كانت تلتقط بسمعها ترانيم الملائكة ، كما كانت تجيد العزف على الآلات الموسيقية ، وإليها يُعزى ابتكار آلة الأورغن المكرّسة للتسبيح باسم الله ، فاعتُبرت شفيعة الموسيقى والموسيقيين ، وقَلّ أن تُصوّر فى المجال الفنى إلا وهى تستمع إلى الموسيقى أو وهى تغنى أو تقوم بالعزف ، وأهم رموزها هو الأورغن . ونراها فى هذه اللوحة وهى تطرح الأورغن أرضا كى تنصت إلى ترانيم الملائكة فى السماء ، إذ كان رافائيل يرى أن الوجه المتميز بالإسراف فى التعابير الصوفية سرعان ما يملّه الناظر .

وقد عدل الفنان بعد أن اكتمل نضجا عن التعبير عن الشوق والحنين من ثنايا تصويره للشفاه ، كما اطّرح المغالاة فى التعبير عن العواطف جانبا ، مستعيضا عن هذا كله بالإمعان فى الإيجاز الذى هو أبلغ دلالة معتمدا على التباين وعلى المؤثرات التصويرية المتعارف عليها . أما إذا احتفظت الصورة بنضارتها وبقيت أجزاؤها المعبّرة محكمة وموحية بأعماق تتجاوز ما تقع عليه العين ، وإذا ما تخلّلت الصورة تباينات مميّزة بين الشخوص المختلفة ، فهذه هى الضمانات التى تكفل للصورة الاحتفاظ بقدرتها على التأثير إلى أقصى حدّ . وقد خطر لرافائيل أن تصوير القديسة شيشليا وحدها منعزلة لا يحقّق قصده فضمّ إليها قديسين أربعة هم بولس الرسول ومريم المجدلية والأسقف أوغسطين ويوحنا المعمدان ، ذلك أن وضعة رأس القديسة شيشليا كانت فى حاجة إلى رؤوس أخرى تساندها ، كما كانت نظرتها إلى أعلى أيضاً فى حاجة إلى نظرة بولس إلى أسفل كى توازنها ، أما مريم المجدلية فعلى الرغم من أنها لا تؤدى أى دور إيجابى فى الصورة إلا أنها تضيف إليها خطاً عموديا وكأنه المطمار الذى تقاس به عادة جميع الانحرافات عن الخط العمودى .



لوحة ٤٣٠: رافائيل. البابا يوليوس الثانى. جاليرى بيتى . فلورنسا



لوحة ٤٣٢: رافائيل. أنچلو دوني. فلورنسا



لوحة ٤٣١: رافائيل. صانعة الخبز «لافورنارينا». المتحف القومى روما



لوحة ٤٣٣: رافائيل. البابا ليو العاشر



لوحة ٤٣٤: رافائيل. البابا ليو العاشر. (تفصيل)



لوحة ٤٣٥: رافائيل. صورة شخصية لكاستيليونى. متحف اللوفر



لوحة ٤٣٦: رافائيل. پورتريه دونا ڤيلاتا ذات الوشاح الأبيض. جاليرى پيتى بفلورنسا



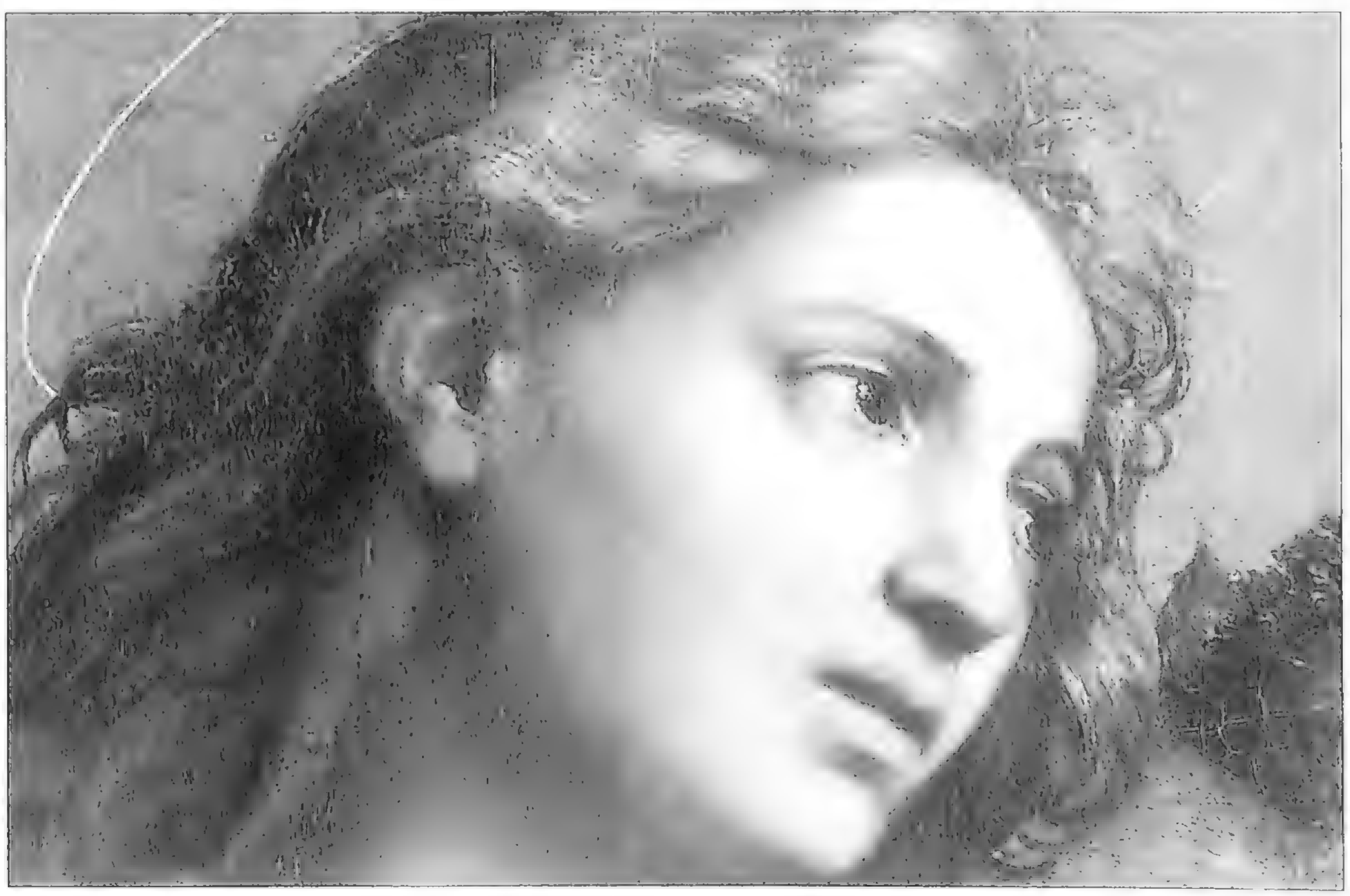
لوحة ٤٣٧ : رافائيل. سانتا شيشيليا. بيناكوتيكا بولونيا



لوحة ٤٣٨ أ : رافائيل. سانتا شيشيليا. بيناكوتيكا بولونيا. تفصيل. مريم المجدلية



لوحة ٤٣٨ ب : رافائيل. سانتا شيشيليا. بيناكوتيكا بولونيا. تفصيل. القديسة شيشيليا



لوحة ٤٣٨ جـ : رافائيل. سانتا شيشيليا. بيناكوتيكا بولونيا. تفصيل. يوحنا



لوحة ٤٣٩: رافائيل. عذراء سيستينا. درسدن

وتنتصب عذراء سيستينا (لوحة ٤٣٩) واقفة فى استقامة بين السحب وكأنها رؤيا عابرة أو حلم بارق ، وتصاحبها فى هذه اللوحة القديسة برباره والبابا سيستو الثانى الذى أُطلق اسمه على الصورة ، وجاء تمثيل الحركة فى هذه اللوحة بتدرّج بارع خفيف طليق . وقد يكون من العسير تفسير الإعجاز الوارد فيها تفسيراً وافياً إلا أنه مما يسترعى الانتباه أسلوب رافائيل الفريد فى توزيع مراكز ثقل جسم العذراء للحفاظ على توازنه ، وتلك الحافة المحدّدة للعباءة المتماوجة ، وأطراف الثوب المتراجع فى رفق إلى الوراء بفعل الريح الحانية . كذلك يلفتنا أن صورة القديسة برباره والبابا سيستو اللذين طوتهما السحب يبدوان فى ركوعهما وكأنهما قد افترشاها . ونرى قدمى العذراء وقد غمرهما الظل بينما الأضواء تتموّج بين طيّات السحب فتبدو العذراء وكأنها قد امتطتها . وقد صمّم رافائيل تكوينه الفنى بحيث لا يكون ثمة مَنْ يناظر العذراء مستخدماً فى ذلك ما يتراءى له من تباينات ، وهو ما يتجلّى فى وقوف العذراء منتصبة بمفردها على حين تطامن من عداها فى مستوى أدنى . كذلك تبدو العذراء وحدها وهى تواجهنا أشبه ما تكون بكتلة داكنة مستوية فى وقفتها أمام خلفية ساطعة وضّاءة ، على حين تبدو القديسة والبابا إلى قريب من إطار الصورة . وعلى حين نرى نظرة سيستو متجهة إلى أعلى نرى نظرة برباره توازنها متجهة إلى أسفل . وعلى حين نرى إيماءة البابا ترنو إلى الخارج نرى القديسة متجهة إلى الداخل . وعلى حين نرى البابا يصوّب بصره نحو العذراء نرى القديسة برباره تنكّس بصرها إلى أسفل صوب الملَكين الصغيرين فى أدنى اللوحة . وهكذا ضمن رافائيل أن تنقاد عين المشاهد فى وقت واحد نحو خطوط واتجاهات معينة حدّدها هو نفسه فى لوحته . ويصف ڤلفلن شخصية العذراء فى هذه الصورة بأنها « تجلس جلْسة البطلات فى شموخ على الرغم مما تتسم به من حياء وهى تحمل بين يديها طفلها بشعره غير المُرسل . ولم يكن يسوع الطفل عندها قاصراً عن السير وإنما كان حملها إياه رمزا لما يتبوّأه من مكانة قدسية ، وهو ما يدل عليه جسده الذى يفوق حجم الأطفال ، ويبدو منصرفا عن منْح البركة إلى مَنْ حوله وقد شَخَصَ ببصره إلى مَنْ أمامه محدّقا دون أن يلتفت يمنة أو يسرةً . ويجسّد الملَكان الصغيران فى أدنى اللوحة الطبيعة البشرية فى تباين مع ما يعلوهما مما هو خارق للطبيعة . وقد رسم الفنان أكبرهما سنّا بجناح واحد مراعيا ألا يتراكب جناح ثان فوق جناح زميله حتى لا يكون ثمة ما يوحى للمشاهد بأنه أمام كتلة ضخمة فى أسفل الصورة . والزائر لمتحف درسدن يرى هذه اللوحة معلّقة على ارتفاع خفيض وهو ما يُفْقدها أفضل تأثير لها إذ كان الأوفق أن تُعلّق عاليا حتى نستمتع برؤية العذراء وكأنها هابطة من عل تشيع فيها الحياة ، ولعلها اليوم معلّقة فى الموضع المناسب .

وعندما قضى رافائيل نحبه فى عيده ميلاده السابع والثلاثين فى نضارة الشباب مثل موتسارت كان قد قدّم فى حياته القصيرة للإنسانية أمجادا فنية شامخة متنوعة تدعو إلى الدهشة وتثير الإعجاب . وفوق قبره بمبنى البانثيون فى روما نَقَش واحدٌ من أشهر علماء عصره هو الكاردينال بمبو العبارة التالية : « هنا يرقد رافائيل ابن الطبيعة البار ، ابن أمّنا جميعا ، ذلك الذى كانت تخشاه الطبيعة نفسها ، تخشى أن يجعلها نسياً منسيّاً ، وإذا هى بعد ما طواه الموت غدت لا تخشى الرّدى .

چوليو رومانو ١٤٩٢ ـ ١٥٤٦

و

قديماً ذهب بترارك إلى أن الفنان الذى يتطلّع إلى محاكاة أسلوب أسلافه لامعدى أمامه من أن يسعى إلى التشابه لا إلى التطابق ، وأن هذا التشابه لا يصحّ أن يوحى بنفس العلاقة التى تقوم بين صورة شخص ما ونموذجها الحىّ بل بالصلة التى تربط الابن بأبيه . فرغم ما يمكن أن يكون من اختلافات بين الملامح التفصيلية لكل منهما إلا أن ثمة طابَعاً عاما مشتركا أو تأثيرا كليّا يؤدى فى النهاية إلى تحقيق الغرض المنشود وهو التشابه مع عدم التطابق الذى يذكّرنا بالأب حالما نرى الابن . ويضيف بترارك إلى ذلك قوله إن جوانب الاتفاق فى عملية المحاكاة لا ينبغى أن تكون بيّنة للوهلة الأولى ، وإنما يجب أن تكون مكنونة لا تدركها إلا رغبة المستقصى . والواقع أن الكثيرين من فنانى عصر النهضة قد سعوا إلى محاكاة أعمال القدماء من اليونان والرومان ، غير أن صعوبة تحديد الصلات الدقيقة التى تربط بين هؤلاء الفنانين وبين القدماء إنما تنشأ بسبب أمرين هاميْن قد يبدوان متناقضين ، هما تماسك التراث ومرونته فى ذات الوقت . فعلى حين أدّت خاصية التماسك والصمود إلى صيانة الصيغ الفنية وتداولها عبر العصور الوسطى ، ساعدت خاصية المرونة على إمكانية تحوير هذه الصيغ وإعادة تشكيلها لمطابقة احتياجات كل عمل فنى على حدة .

ومن النماذج الجيدة التى تجسّد المقدرة على استيعاب النماذج الفنية السابقة على نفس النحو الذى يستوعب به الجسم الغذاء ، أو يحوّل به النحل الرحيق إلى شهْد ما نراه فى لوحة المعركة بين قسطنطين ومكسنتيوس (لوحة ٤٤٠) للفنان چوليو رومانو Giulio Romano المصوّر والمهندس المعمارى الإيطالى وأقرب تلامذة رافائيل ومعاونيه إلى السويداء من قلبه . فلقد استقى هذا الفنان الكثير من أوضاع المحاربين والجياد والفرسان والمشاة فضلا عن الجرحى والقتلى من أصول رومانية معروفة سواء كانت صورا جدارية أو نقوشا بارزة فأفاد أقصى الإفادة من أزياء الجند ودروعهم وتروسهم وألويتهم . وعلى الرغم من علاقات الشبه الأكيدة بين هذه اللوحة الضخمة والأصول الرومانية إلا أن الفروق التى استحدثها چوليو رومانو أكثر إثارة للاهتمام ، فقد واءم بين أوضاع الجنود الصرعى وحركات الجياد على نحو يتفق ومنطق الحرب من ناحية والاتجاه نحو اتقاء الخطر من ناحية أخرى . كذلك قيل إن هذا الفنان قد اختبر صحة نموذجه المقتبس باستعانته بنماذج حيّة فى مرسمه أعانته على إحكام قدرته على تصوير الأوضاع المتقنة ، فضلا عن تدعيم معرفته العميقة بأسرار الجسم الإنسانى . ومن هنا يتضح الفارق بين المحاكاة والاستيعاب فى الفن ، فالاستيعاب يقتضى نوعاً من التعميم ، إذ يستلزم من الفنان أن يدرك كيف يخلق رسماً يجسّد فكرته عن النموذج التقليدى دون أن يحصر نفسه فى نموذجه الأصلى على نحو يجعل من هذا النموذج قيدا على قدراته الإبداعية .



لوحة ٤٤٠ : چوليو رومانو. تفصيل من لوحة المعركة بين قسطنطين وماكسنتيوس

برونزينو ١٥٠٣ ـ ١٥٧٢



لوحة ٤٤٢ : برونزينو. تفصيل. رمز الهوى

في الفترة ما بين ابتكار كوريچيو لنموذج الجمال المطلق وعودته إلى الظهور خلال القرن الثامن عشر مرّت ڤينوس بنماذج أخرى يأتى فى مقدمتها ما يدعى بنموذج النزعة التكلّفية[١٠١] ، وهى تعبير عن مدرسة كثيراً ما يساء فهمه وإن ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمثل أعلى للجمال الأنثوى يتسم بالإفراط غير الواقعى فى طول أعضاء الجسد وبرشاقة وأناقة بزّتا النماذج التقليدية المعهودة . وتكمن المفارقة فى أن ميكلانچلو الذى لم يستهوه جسد المرأة كان له تأثير واضح فى تشكيل صورة ڤينوس ، إذ هيمنت ابتكاراته التشكيلية على معاصريه فإذا هى تتجلّى فى أشكال لم يكن يتوقعها أحد ، مثال ذلك صورة ڤينوس فى لوحة « رمز الهوى » للفنان برونزينو Bronzino المحفوظة بالناشونال جاليرى فى لندن (لوحة ٤٤١ , ٤٤٢) التى غدت قمة الأناقة فى عهد آل مديتشى برشاقة جسدها الصقيل ووضعتها المتأوّدة ومجونها المكبوح . وكان ميكلانچلو أول من فتح الباب على مصراعيه لهذا التطور الذى أبدع مثل هذه الوضعات حين ابتكر وضعة تمثال « الليل » (لوحة ٣٠٧) وجعلها أساسا لصورة ليدا ، فلقد ظل تمثالا « الليل » و« الفجر » الأنثويان بمصلّى مديتشى النبع الذى يستقى منه المصوّرون صور العاريات على مدى نصف قرن . وليس ثمة تفسير متفق عليه من الجميع للوحة رمز الهوى [أو ڤينوس وكيوبيد والحماقة والزمن] حيث نميّز كيوبيد بجناحيه وكنانة سهامه ، يحتضن أمه ڤينوس مقبّلا ثغرها ، كما نتعرّف على الزمن من الساعة الزجاجية . وتبقى بعد ذلك أربعة شخوص : فنرى فى أعلى اليسار امرأة قد استخفى وجهها وراء قناع وهى تمسك بيدها حافة ستارة زرقاء وتحتها شخصية لا ندرى إن كانت لذكر أم لأنثى تشدّ شعرها بكلتى يديها . وإلى اليمين صبىّ صغير يقبض على باقة زهور بكفّيه ويحيط برسغه اليسرى خلخال مجلجل ، ويبدو أنه قد داس على الشّوك فانغرزت إبره فى كعبه اليمنى . ومن ورائه وجه صبيّة تظهر عجيزتها على صورة عجيزة حيوان ذى فروة وذيل تغطيه الحراشف ، وتمسك بإحدى يديها خليّة نحل بينما تمسك بيدها الأخرى ذنبا مسنونا كلسان الأفعى . كما نشهد زوجا من الحمام الأبيض إلى اليسار من أمامية الصورة ، وتقبض ڤينوس بيدها اليسرى على كرة ذهبية ، وقد أُلقى بقناعين لرجل ولامرأة إلى اليمين من أمامية الصورة . ويصف الفنان ومؤرخ الفن « ڤاسارى » هذه اللوحة بأنها : « صورة لا يعبّر عن مقاصدها وصف تتيه بجمالها سواء فى تكوينها الفنى الشديد الإتقان أو فى التباين غير المألوف بين درجات ألوانها ، بين لون بشرة الأجساد الشاحبة والألوان الأخرى المتألقة تألق المعدن » . وعلى حين يذهب پانوفسكى إلى تفسير هذه الصورة الرمزية بأنها الزمن يكشف عن أن المتعة الحسّية تفضى إلى اليأس والغيرة ، يذهب ليڤى Levey إلى أن هذه الصورة تمثل ڤينوس وهى تجرّد كيوبيد من سلاحه .

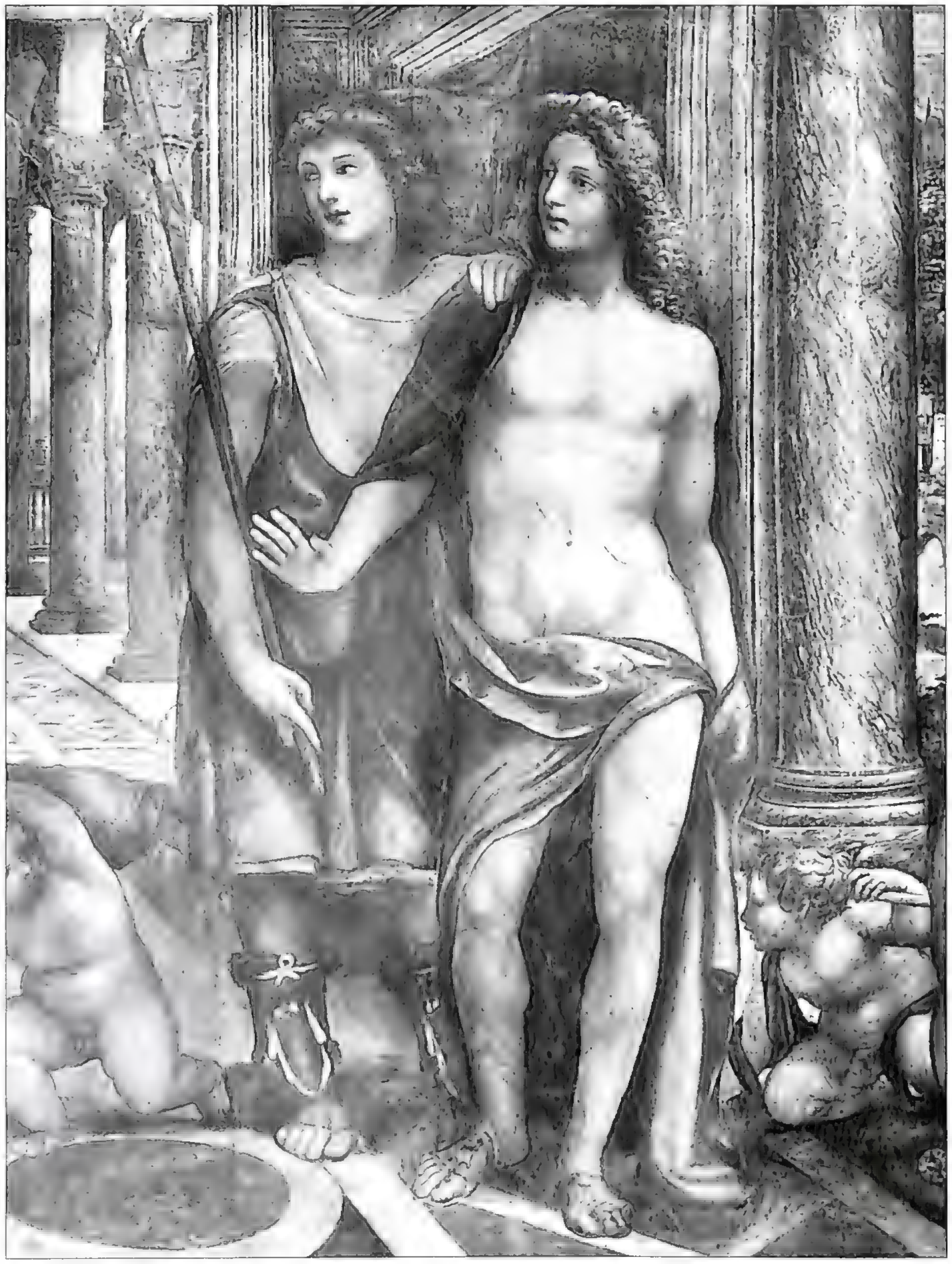


لوحة ٤٤١ : برونزينو. رمز الهوى

صودوما (١٤٧٧ ـ ١٥٤٩)

و

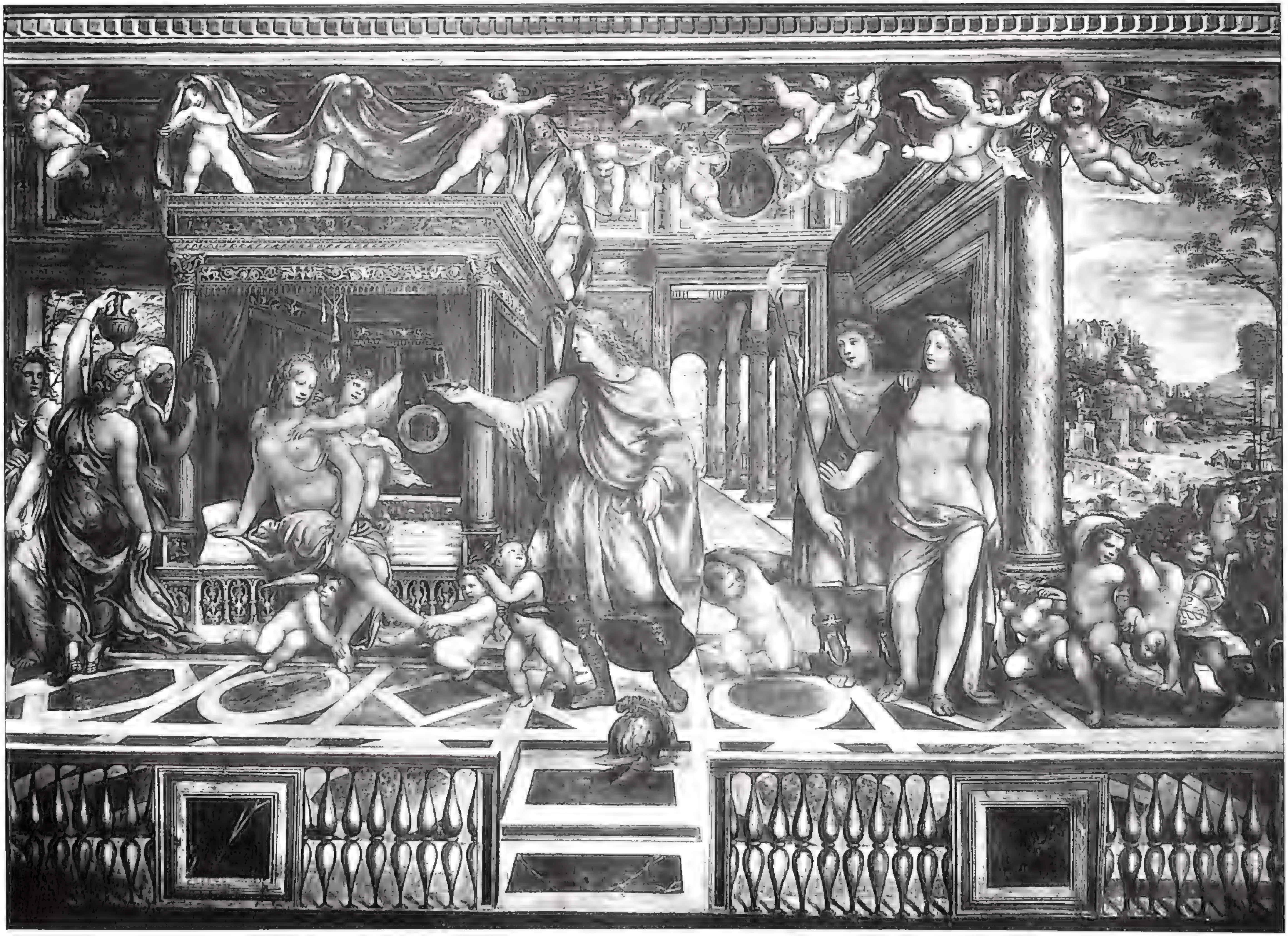
كان چوڤانى أنطونيو صودوما Giovanni Antonio Bazzi Il sodomo مصورا من مدرسة ميلانو تأثر أعمق التأثر بليوناردو واستقر به المقام فى سيينا عام ١٥٠١ ، وكانت أغلب إبداعاته فى هذه المدينة من التصاوير الجدارية التى تدور حول الموضوعات الدينية (لوحة ٤٤٣) . زار روما عام ١٥٠٨ واشترك مع غيره فى زخرفة قاعة التوقيعات [المحكمة الكنسية] Stanza della Segnatura بالڤاتيكان ، غير أن البابا يوليوس الثانى لم يرض عن تصاويره فاستبدل به رافائيل . وقد صوّر صودوما لوحة « زواج الإسكندر بروكسانا » فى ڤيلا فارنيزينا عام ١٥١٢ (لوحة ٤٤٤ ، ٤٤٥) ، ويقال إن سخريته من تعليقات الفنان المؤرخ ڤاسارى على أعماله كانت سببا فى تحامل الأخير على فنه وحياته عندما عرض له فى كتابه عن حياة المصوّرين والمثّالين .



لوحة ٤٤٥ : صودوما. تفصيل زفاف الإسكندر إلى روكسانا. قصر نيزينا



لوحة ٤٤٣ : صودوما. سان سباستيان. جاليرى بيتى. فلورنسا



لوحة ٤٤٤ : صودوما. زفاف الإسكندر إلى روكسانا. قصر فارنسينا

فن زخرفة الدروع

وأخيراً قد يكون من المناسب أن نُتابع ما لحق دروع القرن الخامس عشر الصّلبة المصنوعة من ألواح الفولاذ من تجارب تشكيلية فريدة ارتقت بمستواها الفنى إلى جوار كفاءتها فى حومات الحروب ، بعد أن غزت الأسلحة والدروع الإيطالية ـ المصنّعة بصفة خاصة فى ميلانو وفلورنسا والبندقية وبرشيا ـ كافة أنحاء أوربا فارضة أشكالها وأذواقها على الجميع لا من حيث جودتها التى لا تُضارع فحسب ، بل ومن خلال احتكارها لجميع أسواق أوربا ، سواء من ناحية جودة الخامات أو الإدارة المتفوّقة لمصانع الأسلحة والدروع .

ولقد تميّزت الدروع الإيطالية عن سواها بخصائص تصنيعية انفردت بها ، إذ كان يطرأ التطوير بين حين وحين على أجزائها الخاصة بوقاية الجذوع والأكتاف وما شابهها مثل الأذرع والأفخاذ والسيقان والأكفّ وكذا على القفّازات المعدنية ، فضلا عن المبتكرات المتجدّدة التى تتيح إمكانية تحريك المفاصل بحرية أكبر ، وذلك بما يتناسب مع متطلبات العصر وإرضاء أذواق العملاء القابضين على زمام السلطة الذين لا تقف رغباتهم فى التظاهر والتباهى عند حد . وقد شهد النصف الثانى من القرن الخامس عشر تطورا ملحوظا فى الدروع المستخدمة فى الرياضات الحربية مثل مباريات الفروسية والمطاعنة بالرماح فوق ظهور الخيل ومسابقات المغالبة فى حلقات المصارعة ، إذ أضفت هذه الأنشطة المثيرة أهمية كبرى على الطقوس والإجراءات التى تحكم الفرسان المتبارين والمشاهدين على حد سواء .

ومع تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى أواخر القرن الخامس عشر تغيّرت معها أساليب القتال وفنون الحرب بعد انتشار الأسلحة النارية على نطاق واسع ، فإذا الدروع تغدو أكثر سمكاً تأميناً للمحاربين فى مواجهة تلك الأسلحة ، وإذا التكتيك الحربى يتغير هو الآخر ، إلا أن تنامى الحاجة إلى زيادة سُمك الدرع ومن ثم وزنه ـ نظرا لتفاقم قدرة الأسلحة النارية الفتّاكة ـ أفضى إلى جعل الدرع أداة مُعيقة للمحارب ، فإذا الجيوش الحديثة تتخلّى عن الدرع وسيلة للوقاية ، وإذا دور الفرسان المدرّعين فى ميادين القتال يتضاءل ، وإذا أسلحة جديدة أكثر خفّة وفاعلية تفرض نفسها على ساحات المعارك . غير أن استخدام الدرع لم يختف تماما بل انتقل التركيز من حماية الجسد إلى توفير الحماية للرأس باستخدام الخوذات المعدنية التى تكفل الوقاية من ضربات السيوف أو شظايا القنابل والطلقات النارية . وكانت الخوذة تُصنع عند نشأتها من البرونز الصّلب أو الجلد المقوّى ثم أضحت تُصنع فيما بعد من معادن مختلفة كالنحاس والحديد والفولاذ ، وكانت ذات أشكال وأحجام متعدّدة منها المستدير والبيضاوى والمخروطى والأسطوانى ، إذ تطوّر شكلها على مرّ الزمن وطرأ عليها الكثير من التحسينات والإضافات . وظهرت خلال القرن الخامس عشر أنواع عدّة من الخوذات ارتداها الفرسان



لوحة ٤٥١ : چوڤان پاولو نجرولى. شُكّة الفارس المدرّعة (١٥٤٥).
من الصّلب المزخرف بالنقش البارز المذهّب.
مجموعة خاصة بلورد آستور أوف هيڤر. الولايات المتحدة الأمريكية

وحرس الملوك والأمراء أثناء الاحتفالات الرسمية إلى أن ظهرت خلال القرن السادس عشر الخوذة « البرجندية » عالية الإتقان الشبيهة بخوذة اليونانيين القدامى المعروفة بالخوذة الكورنثية التى تقى الرأس والوجه والعنق باستثناء العينين .

وعلى الرغم من أن عصر استخدام الدروع فى الحروب قد ولّى أثناء القرن السادس عشر إلاّ أنها ظلت مستخدمة فى الرياضة الحربية ، كما استمر تطوير هذه الدروع لتواكب الجديد فى هذه الرياضة . ومع تدهور الدور الحاسم الذى كانت تلعبه الحروب مع نشأة القوميات فى مطالع القرن السادس عشر ، اقتصر الاهتمام فى تطوير الدروع على إضافة الزخارف التنميقية إليها لمواكبة المناسبات الاحتفالية المختلفة . ومن هنا شاعت فى إيطاليا ــ ثم فى ألمانيا ــ تقنية زخرفة الدروع بشرائط مبسّطة محفورة حفرا قليل الغور ومذهّبة أحيانا ، وتحويل أسطح الصّلب إلى تكوينات تشكيلية مغضّنة وأنماط مروحية الشكل ، كما ازدادت العناية بصقل أسطح الدروع وتوشية أكبر مساحة منها بالنقش البارز فضلا عن التكفيت بالذهب والفضّة . وهكذا بزغ عصر جديد للدروع الأوربية الباهظة الكلفة .

وفى موازاة هذا الاتجاه ظهر فى ميلانو حوالى عام ١٥٣٠ إنتاج مستحدث لدروع عصرية احتشدت زخارفها بصور الحيوانات والوحوش والأقنعة والأشكال الجروتسكية(٨) الرمزية الغريبة ، متناثرة بين الصيغ واللفائف النباتية المتحوّية فى تكوينات سردية ، نُفّذت بمقدرة تشكيلية عالية ، وعلى جانب كبير من القوة والرقة والابتكار والتجسيم الدرامى ، مُشكّلة عالماً رحبا من الرؤى المصوَّرة هيّأته ونبغت فيه ــ بصفة خاصة أسرة نجرولى ــ فى خدمة حكام ميلانو على مدى أجيال ثلاثة ، وهى أسرة تنحدر من أرومة اشتهرت بصناعة الدروع والسلاح منذ عام ١٤٤٥ ، كانت تمهر إنتاجها بصورة مفتاحين متقاطعين . ومنذ عام ١٤٩٢ ، بدأ دومينيكو فيليپو سليل أسرة نجرولى يمهر من جديد إنتاجه بصورة المفتاحين المتقاطعين يصحبهما الحرفان الأولان من اسمه N و D تحت التاج الذى كان يرمز فى ميلانو إلى المورِّد الرسمى لأسلحة الدوق ودروعه .

ويروى لنا المؤرخ الفنان ڤاسارى سيرة فنانى أسرة نجرولى مؤكداً أن فيليپو نجرولى كان أعظم حفّار للشخوص والزخارف النباتية فوق الدروع والأسلحة فى عصره ، حتى لقد استعان به الامبراطور كارلوس الخامس ملك إسپانيا وفرانسوا الأول ملك فرنسا فضلا عن حكام ميلانو . وكان فيليپو أعلى أفراد أسرته من الفنانين شأنا ، يقوم منفردا بالتصميم والتنفيذ أو مُشركا معه إخوته . وتميّزت أعماله بصفة خاصة بدلالاتها البليغة وصفائها ورهافتها ودقة تنفيذها والتناغم بين مكوّناتها دون التورّط برتابة عنصر « التماثل » وحذلقته . والثابت أن الأسلحة والدروع التى يثق المتخصّصون فى نسبتها إليه هى تلك المحفوظة بمتحف الأسلحة والدروع الملكى بمدريد ، التى يبدأ تأريخها منذ عام ١٥٣٩ ، وعليها اسمه وأحيانا أسماء إخوته . ولا يعنى هذا أن الأسرة الوحيدة التى زاولت هذه المهنة فى إيطاليا هى أسرة نجرولى ــ وعلى رأسها فيليپو ــ بل كان ثمة فنانون آخرون ذاع صيتهم ، مثل بارتولوميو كامپى وفيليپو أورسونى وكاريمولو مودرونى وغيرهم (لوحات من ٤٥٠ إلى ٤٦١) .



لوحة ٤٥٢ : فيليپو نجرولى. خوذة دوق أوربينو (١٥٣٥). من الصُّلب المزخرف بالنقش البارز مع آثار التذهيب. ويعلوها قرنان حلزونيان غاية فى الغرابة والجمال يحتضنان زخرفة من أوراق نباتية. ويمثل الجزء الأدنى من الخوذة وجها آدميا محوّرا، أذناه على شكل ورقتى أكانثا. متحف الإرميتاچ بسان بطرسبرج

لوحة ٤٥٣ : فيليپو نجرولى. صدريّة متبقية من درع يخصّ دوق أوربينو (١٥٣٥). من الصُّلب المزخرف بالنقش البارز مع آثار من التذهيب. وتشكّل الصدرية مع خوذة دوق أوربينو (لوحة ٤٥٢) جزءا من شكّة قتال مدرّعة كاملة. وتكسو الصدريّة نقوش بارزة الحفر على شكل قشر السمك، مع تذهيب قليل فوق ورقتى أكانثا ضخمتين وكأنهما جناحان تتناثر فوقهما عيون شبيهة بزخارف ذيل الطاووس. وتتحلى قطعتا حماية الكتفين برأسى درفيل متخيّل. متحف بارچيللو بفلورنسا.

لوحة ٤٥٠ : چان كلويه (١٤٧٥ ــ ١٥٤١): الملك هنرى الثانى مرتديا شُكّة الفارس الحربية فوق متن جواده. آپتون هاوس. واريكشَر. إنجلترا.







لوحة ٤٥٤ : فيليبو وفرنشسكو نجرولى.خوذة كارلوس الخامس (١٥٤٥). من الصَلب المزخرف بالنقش البارز والمكسو بالبرونز ومحلاَة بالزخارف المذهّبة. وتتخذ ذؤابة الخوذة شكل جذع أسير تركى يرتدى درعا رومانى الطراز. وتمتد الخوذة من أعلى الجبين إلى مؤخر العنق، يحدّ حافتها من أعلى وأسفل شريطان ينطويان على زخارف نباتية متشابكة. وعلى جانبى الخوذة تستلقى فتاتان تمثّلان ربّتى النصر والشهرة تقبضان على شارب الأسير التركى. وثمة زخارف دقيقة مكفّتة بالذهب توشّى أسطح الصَلب الداكنة. ويظهر اسم الفنّانين داخل إطار أدنى الخوذة. وتعدّ هذه الخوذة من أبدع الأعمال المبتكرة الفائقة الجودة لجمعها بين الرصانة والأناقة والخيال الدرامى والذوق الرفيع. متحف الأسلحة والدروع الملكى بمدريد.



لوحة ٤٥٧ : فيليبو وفرنشسكو نجرولى. خوذة برجندية خفيفة من الصّلب المزخرف بالنقوش البارزة المجسّمة والمكفّتة بالذهب (١٥٣٨). وتتصدّر الزخارف ربّة الشهرة ممسكة ببوقها ومن ورائها درعان مستديران وجعبة سهام مزخرفة بعناصر نباتية. ويزيّن أعلى الخوذة شكل آدمى ذو شارب طويل مسترسل يبدو مستلقيا وقد انبثق جسده من قرن الرخاء «كورنوكوبيا» تجمّل طرفه الأدنى أوراق الأكانثا. وثمة أشرطة من أفرع نباتية متشابكة على هيئة زخارف «الأرابيسك» المحوّرة تحيط بحواف الخوذة. مجموعة أسلحة ودروع آل مديتشى بفلورنسا.



لوحة ٤٥٥ : فيليبو وفرنشسكو نجرولى. جزء متبقّى من خوذة برجندية نُقش عليه قناع لمهرّج مزخرف بأوراق الأكانثا المذهّبة. مجموعة الأسلحة والدروع الملكية ببرج لندن.

لوحة ٤٥٦ : چوفان پاولو نجرولى. صدريّة درع تخصّ الملك كارلوس الخامس (١٥٤٥). من الصّلب المزخرف بالنقوش البارزة عليها بقايا كسوة من البرونز. وتحتشد الحواف القريبة من العنق والإبطين بزخارف محفورة مذهّبة تتضمّن أشكال آلهة البحر «التريتون» والحوريات «النيرياديس». ويتصدّر أعلى الصدرية ملاك مجنّح يتوسط حيوانات خرافية ينبثق بعضها من فروع الأشجار. وتغطى سطح الدرع تنويعات زخارف نباتية، وتنتهي الصدريّة من أسفل بمخلوقين خرافيين «جروتسكيّين» متواجهين على هيئة طائرين برأسين آدميين، يتجلّى أسفلهما توقيع الفنان داخل إطار. متحف المتروپوليتان بنيويورك.



لوحة ٤٥٨ : فيليبو نجرولى. درع صغير مستدير من الطراز الكلاسيكى متأثر بأشكال الدروع العربية التى بدأ استخدامها بإيطاليا فى مستهل القرن السادس عشر ثم ما لبث أن شاع استخدامها ضمن شُكَّة الدروع الأوربية، ويخصّ كارلوس الخامس. ويحمل الدرع وجه أسد فى الوسط تطوّقه معرفة على شكل أشعة الشمس وتحيط به مساحة دائرية فارغة مصقولة، ومن حولها إطار مستدير محلى بزخارف بارزة بالحفر تشمل صيغا نباتية ونسورا على جانبى شارات «رنوك» امبراطورية وبرجندية مذهّبة. وقد مهّد هذا النموذج الرصين المتوازن الطريق لظهور مجموعة من الأعمال المشابهة. متحف الأسلحة والدروع الملكى بمدريد



لوحة ٤٥٩ : فيليبو نجرولى. درع صغير مستدير يخصّ كارلوس الخامس. ويحذو هذا الدرع حذو الدرع السابق (لوحة ٤٥٨)، ويحمل رأس الجورجونة ميدوسا[١٢٧] المجنّح. وتشكّل الثعابين المحفورة حول رأسها تصميما زخرفيا بالغ الروعة، كما يحيط بالوجه إكليل دائرى من أوراق الأشجار، ومن حوله إطار مزخرف بصيغ نباتية وزهور. متحف الأسلحة والدروع الملكى بمدريد.





لوحة ٤٦٠ : فيليپو نجرولى. خوذة من الصّلب مزخرفة بالنقش البارز ومطليّة بالبرونز تأسرنا بجمال التشكيل الزخرفى لشعر الرأس واللحية (١٥٣٥). متحف الأسلحة والدروع الملكى بمدريد.



لوحة ٤٦١ : فيليبو نجرولى. خوذة برجندية خفيفة لفتى. من الصّلب المزخرف بالنقش البارز ومكسوة بالبرونز (١٥٤٣). والثابت أن أعمال أسرة نجرولى اللاحقة والتى توثّقها توقيعاتهم قد طغت عليها زخارف بارزة تغشّى أسطح دروعهم وخوذاتهم، تتشكلّ من صيغ نباتية من أوراق الأكانثا المتحوّية ومن الحيوانات الخرافية ووجوه الجورجونة ميدوسا والأقنعة والحوريات ومخلوقات وحشية شبيهة بالإنسان. ويبدو على الحافة العليا لهذه الخوذة جسد حورية مستلقيا بانحناء وقد تشكّل نصفها السفلى من صيغ نباتية على هيئة ذيل سمكة مغطّى بأوراق الأكانثا. وينتهى طرف الخوذة الأمامى من أسفل بوجه الجورجونة ميدوسا تعلو الثعابين شعرها. متحف المتروبوليتان بنيويورك.

(١) Ghibeline and Guelph الجيبلّيّون والجولفيّون حزبان سياسيان كان أولهما يناصر البابوات وثانيهما الأباطرة خلال العصور الوسطى ، وظلا من القرن الثانى عشر حتى الخامس عشر يتنازعان على امتداد الرقعة الأوربية كلها حتى تمزّقت من الداخل مدن كل فريق وتفرّقت صفوفه ولم يأت التاريخ على ذكرهما بعد ذلك .

(٢) Holy Roman Empire الامبراطورية الرومانية المقدسة هى امتداد للامبراطورية الرومانية التى أسّسها أوغسطس وتوقفت عام ٤٧٦ حتى أحياها شارلمان عام ٨٠٠ . وفى عام ٩٦٢ غزا أوتو ملك ألمانيا إيطاليا وطرد ملكها وضمّها إليه وتوّجه البابا امبراطوراً للامبراطورية الرومانية المقدسة ، التى ضمّت كذلك النمسا وبوهيميا ومورافيا وبلچيكا وهولنده وسويسره ، وأخذت تتفكك بعد عام ١٦٤٨ حتى تنازل فرنسيس الثانى عن لقبه الامبراطورى عام ١٨٠٦ .

(٣) Scholastic الاسكولائية أو المدرسية تعبير عن الفلسفة المسيحية بأوروبا خلال العصور الوسطى ، وأشهر روّادها القديس أوغسطين . وعلى حين اقترنت إبان القرن التاسع بالأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة اقترنت خلال القرن ١٣ بفلسفة أرسطو التى وفدت إلى أوربا عن طريق العرب ، ومن ثم أدت دورها فى التوفيق بين الاتجاه الأرسطى العقلانى وبين الفكر المسيحى الدينى .

(٤) Fratilinori

(٥) الدومينيكيّون Dominicans جماعة دينية أسّسها القديس دومينيك (دومينيكو) بإسپانيا عام ١٢١٦ . وهذا اللفظ الذى تُنسب إليه هذه الجماعة Dominicus معناه « عبد الأحد » . وكانت مهمتها التى اضطلعت بها مقصورة على الوعظ والإرشاد ، وقد صدرت عن هذه الجماعة دراسات لها شأنها فى الفلسفة والعقيدة المسيحية ، وكانت تخضع فى انتخاب رؤسائها إلى نظام ديمقراطى . (معجم المصطلحات الثقافية « م .م .ث » . لصاحب هذا الدراسة . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان ١٩٩٠) .

(٦) Fresco التصوير على الجصّ النّدىّ بألوان مائية .

(٧) Lady Poverty

(٨) Grotesque أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المبانى الرومانية القديمة . ومن أجل هذا غلب عليه اسم grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التى تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة يتميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لاتَمُتّ إلى الواقع بسبب . وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها فى تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة . وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّ فى التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذى يحرّك فى النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته ، وهى إلى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية . (م .م .ث) .

(٩) شاهد پترارك لورا لأول مرة فى كنيسة القديسة كلارا بأڤنيون عام ١٣٢٧ فهام بها وكتب ديوانه « السونيتّات » الذى نال إعجاب شباب إيطاليا .

(١٠) Secret

(١١) Authoritarianism

(١٢) Naturalism

(١٣) Humanism

(١٤) Nominalists

(١٥) A Posteriori

(١٦) A Priori

(١٧) آباء الكنيسة هم الكتبة الكنسيّون الذين عاشوا فى القرون الثمانية الأولى للمسيحية فأصبحوا بتعاليمهم ومؤلفاتهم شهودا على إيمان الكنيسة (المُنجد) .

(١٨) Linear Perspective . هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطّح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة فى أعماق الصورة (م .م .ث) .

(١٩) Formalism النزعة الشكلية ، هى نزعة تنادى بتغليب الشكل والقيم الجمالية علي ما فى العمل الفنى من فكر وخيال وشعور ، وتبشّر بنظرية الفن للفن . وهى النقيض الذى يتحدى نظرية المحاكاة فى شتى المناحى ، فبينما النظرية الأخيرة هى أقدم نظرية فى الفن فإن النزعة الشكلية هى أحدثها . وعلى حين تربط نظرية المحاكاة بين الفن وبين التجربة الإنسانية خارج نطاق الفن الذى هو مرآة مباشرة للحياة يغتذى منها ويرمى إلى إيضاحها ، ترى النزعة الشكلية أن الفن السوىّ مُنبتّ الصلة بالأفعال والموضوعات التى تشكّل تجاربنا المألوفة . ذلك أن الفن عالم قائم بذاته ، وهو غير مطالَب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها ، فلا معدى عن أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته (م .م .ث) .

(٢٠) Troubadour : نوع من الشعراء المتجوّلين الذين كانوا ينظمون الشّعر الغنائى الغـزلى بلغة جنوب فرنسا langue d'oc فى القرنين ١٢ , ١٣ . وأغلب قصائدهم كانت توجّه إلى إحدى السيدات الشريفات تعبيرا ـ فى أسلوب رقيق ـ عن الولاء والإعجاب .
(معجم مصطلحات الأدب . د . مجدى وهبه) .

(٢١) Ars Nova

(٢٢) Ars Antiqua

(٢٣) Pantheism

(٢٤) Animistism

(٢٥) aisles . ينقسم الفراغ الداخلى للكنيسة إلى ثلاثة أقسام : المجاز الفسيح الأوسط أو صحن الكنيسة Nave حيث يجلس المصلّون ، والرواقين الجانبيين aisles وهما مجازان مستطيلان يمتد كل منهما بين صفّين أو أربعة من الأعمدة حاملة السُّقف الموازية للمحور الرئيسى تفصل الجناحين المنخفضى السقف [الرواقين الجانبيين] عن المجاز الأوسط الذى يرتفع عن سقف الرواقين ، تتخلّله طاقات أو فتحات مرتفعة لإضاءة المبنى تسمى المنار أو طابق النوافذ المُشعّة (م .م .ث) .

(٢٦) Transept

(٢٧) Apses

(٢٨) Groin Vaults

(٢٩) Pilaster الكتف الجدارى ، وهو دعامة أو عمود رأسى من الحجر أو الخشب أو غيرهما ، ويشبه العمود ولكن يختلف عنه فى كونه مربّعاً غير مستدير وملتصقا بالحائط الذى يُبنى عليه . وقد استعمل الكتف الجدارى أساسا عضوا إنشائيا لحمل الكمرات أسوة بالعمود ، ولكنه استخدم أيضا استخداما زخرفيا لتقسيم مساحات الواجهات الخارجية أو الداخلية أو لتشكيل إطارات للأبواب أو النوافذ أو الكوى (م .م .ث) .

(٣٠) Stained glass . حظى فن الزجاج المعشّق الملوّن بمكانة إيقونوغرافية على قدم المساواة مع النحت والتصوير مع بواكير العصر القوطى ، حين اختفت الجدران أو كادت نتيجة ما فرضه منطق تصميم الكاتدرائية القائم على الأكتاف الجدارية pilasters والدعائم المهيمنة هيمنة تامة على داخل الكاتدرائية أكثر من قيامه على الجدران أو تصاوير السقوف ، ومن ثم أصبحت فراغات الشبابيك هى السطح الوحيد المتاح للزخارف المصورة ، وبات جانب كبير من الأثر المعبّر للفن القوطى معتمدا على قدرة هذه النسجيات الزجاجية الملونة على إثارة انتباه المشاهدين . وكان هذا يتم بتقسيم الفراغ المراد تقسيما هندسيا إلى جزئيات بواسطة النحت المفرّغ (على غرار المشربيات أو المشبّكات الحجرية Tracery) وقضبان حديدية عبر الفراغ ، ثم تُستخدم شرائط دقيقة من الرصاص للإمساك بقطع الزجاج الصغيرة المشكّلة فى أماكنها (م .م .ث) .

(٣١) Clearstory صف من النوافذ المتتابعة يكون فى أعلى الكنيسة ليشعّ الضوء إلى ما تحته (م .م .ث) .

(٣٢) Foreshortening التضاؤل النسبى هو إيحاء بالعمق الفراغى وبالبُعد الثالث فى سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنّا عُمقا ، وهو خدعة بصرية تُضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق . (م .م .ث) .

(٣٣) Modelling التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثى الأبعاد فوق مسّطح ذى بُعدين (م .م .ث) .

(٣٤) الكوميديا الإلهية لدانتى . ترجمة حسن عثمان ١١ : ٩٤ صفحة ١٦٩ . دار المعارف .

(٣٥) Tactile Values . اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفنى برنارد برينسون ، قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد علي خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد ثالث علي اللوحة المصوّرة فى بُعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين . لذا كانت مهمة الفنان هى إثارة الحسّ اللمسى للمشاهد فيُوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصوّر بأعصاب كفّه وأنامله حتى لتكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح « الشكل » قبل التسليم بأن ما يراه هو شئ حقيقى يملك تأثيرا متصلا . وبهذا يكون الأمر الجوهرى فى فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية (م .م .ث) .

(٣٦) Form الشكل فى الفن هو تمثيل الأشياء المختلفة سواء أكانت طبيعية أو تجريدية . وهو يمثل رؤية الفنان للموضوع لا مضمونه (م .م .ث) .

(٣٧) Grisaille التصوير بدرجات اللون الرمادى على الجدران أو السقوف بحيث يَهِمُ المُشاهد بأنها نقوش ناتئة (م .م .ث) .

(٣٨) Pose . الوضعة هى ما يكون عليه الجسم أثناء التصوير قائما أو قاعدا أو متكئا أو ملتفتا أو مشيرا ، إلى غير ذلك . (م .م .ث) .

(٣٩) Corbaccio.

(٤٠) Adoration of the Shepherds أو إجلال الرعاة للطفل يسوع بعد بشارة الملاك للرعاة وزيارتهم وسجودهم للطفل يسوع . جاء فى إنجيل لوقا فى قصة ميلاد المسيح أنه كان يعيش فى الحقول المجاورة لبيت لحم بعض رعاة الغنم فإذا ملاك الرب يقف بهم ، فارتعدت فرائصهم خوفا ولكنه طمأنهم وبشّرهم أن وُلد لهم اليوم المسيح المخلّص ودلّهم على مكانه حيث يجدون طفلا مقمّطا مضطجعا فى مِزْود . (م .م .ث) .

(٤١) Illustration الصورة الإيضاحية ، هى التصوير التوضيحى للكتب والمخطوطات ، وهى أيضا ما يُضفيه ذوق الفنان وخياله على اللوحة فى نقله للحقيقة المرئية إلى عين المشاهد . (م .م .ث) .

(٤٢) اشتُق اسم الكتاب من الكلمتين اليونانيتين ديكا همراى Deka hemerai أى عشرة أيام ، يحكى خلالها كل واحد من الشبّان العشر قصةً كل ليلة على التوالى فيكون المجموع مائة قصة .

(٤٣) هى عشيقة بوكاتشيو ، أطلق عليها اسم فيامّتا Fiametta أى اللهب الصغير لكأنه يحترق بنار حبها ، وقد أنفق عليها من ماله ووقته وأهدى إليها ملحمة شعرية يبلغ طولها طول إنيادة ڤرچيل تماما .

(٤٤) Romanesque تألق الفن الرومانسكى فى إيل ده فرانس من حوالى عام ١٠٠٠م إلى حوالى عام ١١٥٠م ، وانتشر فى أماكن أخرى من أوربا حتى مطلع القرن ١٣ ، وأهم إنجازاته هى كنائس وأديرة الرهبنة الضخمة ذات العقود الحجرية الشبيهة بالعمارة الرومانية – ومن هنا اشتق المصطلح – والمزخرفة بالمنحوتات البارزة . (م .م .ث) .

(٤٥) Gothic الفن القوطى هو المرحلة الأخيرة من فنون العصور الوسطى ، بدأ حوالى عام ١١٤٠م . فى باريس وانتشر خلال القرن ١٣ فى بقية أنحاء أوربا إلى أن تلاه فن النهضة خلال القرن ١٥ فى إيطاليا ثم فى سائر البلاد الأوربية فى القرن ١٦ . واستمرت الحقبة المبكرة من الفن القوطى حتى حوالى عام ١٢٠٠ ، وبلغ أوجه حوالى عام ١٢٥٠ ، وانتهت حقبته اللاحقة بعد عام ١٢٥٠ . وتعدّ الكاتدرائية بطرازها المعمارى الفريد وزخارفها المعمارية المتقنة وألواح زجاجها المعشّق الملون الضخمة أعظم إسهامات الفن القوطى قاطبة . وقد امتد هذا الفن ليضم إلي العمارة النحت والتصوير والزخرفة ، كما تميّز بالخروج على النسب الكلاسيكية اليونانية والرومانية . (م .م .ث) .

(٤٦) الأبلق فى الأصل صفة خاصة بالخيل التى يخالط بياضَها سواد ، وقد درج المعماريون على زخرفة بعض المساجد بالتلوين عن طريق استخدام صفوف من الأحجار

المختلفة الألوان تعرف باسم الأبلق . وأغلب الظن أن طريقة الأبلق شامية الأصل ، إذ تسود المباني التي ترجع إلى أوائل العصر الأيوبي في حلب حين استخدم الرخام الأبيض والأسود لتزيين واجهات بعض المباني ، غير أن استخدام صفوف من مواد بنائية كالآجر والحجر لتزيين الواجهات من لونين متناوبين أحدهما فاتح والآخر داكن كان سابقا على هذا العصر ، فهو يرتد إما إلى أواخر العصر الروماني أو إلى العصر البيزنطي (م .م .ث) .

(٤٧) The Betryal of Christ . فيما كان رؤساء كهنة اليهود يتشاورون في كيفية التخلص من المسيح هبط عليهم يهوذا الاسخريوطي أحد تلاميذ المسيح عارضا أن يُسْلمه إليهم نظير ثلاثين قطعة من الفضة لا تتجاوز قيمتها الآن ستة جنيهات . واتفق معهم على أن يدلّهم عليه في الظلمة الحالكة ــ التي لن يتبيّنوه فيها ــ بالاقتراب منه وتقبيله . وبينما كان المسيح يحادث تلاميذه إذا بجمع غفير من جند الرومان المدجّجين بالسيوف وحرس الكهنة المزوّدين بالعصي ينقضّون عليهم . وتقدم يهوذا من المسيح فقبّله وهو يُقرؤه السلام ، فعاتبه يسوع متسائلا عما إذا كان قد جاء لتحيته وتقبيله أم ليخونه ويُسلمه لأعدائه . ومن ثم صارت قبلة يهوذا تُضرب مثلا لاستخدام أسمي مظاهر المحبة ــ وهي القبلة ــ في أحطّ الغايات ، وهي الغدر والخيانة . ولم يقاوم المسيح معتقليه بل أسلم نفسه لهم عن طواعية . وعندما تخلّى عنه حواريوه وفرّوا كان تركهم إياه في أحلك الظروف وهم أقرب الناس إليه مما ضاعف آلامه . وحين استيقن يهوذا من أن الحكم بموت المسيح نافذ لا محالة نَدَم وردّ الثلاثين قطعة من الفضة إلى رؤساء الكهنة معترفا بجريمته وبأنه قد تسبّب في إهدار دم برئ . (م .م .ث) .

(٤٨) The Temptation of Christ المسيح على جبل التجربة . على أثر قيام يوحنا المعمدان بتعميد يسوع ولّى وجهه شطر البريّة وأقام أربعين يوماً بلياليها قضاها في الصوم والعبادة حتى غالبه الجوع فتراءى له إبليس وتحدّاه ليحيل الحجر خبزا إن كان حقا ابنا لله فأجابه : « ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكل كلمة تخرج من فم الله » . ثم انطلقا إلى المدينة المقدسة فلما صعدا فوق سطح الهيكل قال له إبليس « اقذف بنفسك وستتلقّفك الملائكة بأيديهم إن كنت حقا ابن الله » ، فقال له يسوع : « لا تختبر الرب في ألوهيته » . ثم يمضي به إبليس إلي قمة جبل عال حيث أراه ممالك العالم جميعا وعرض عليه أن يملّكه إياها إن سجد له ، فانتهره المسيح بقوله : « اغرب عني أيها الشيطان فلست أسجد لغير الله » . (م .م .ث) .

(٤٩) Maesta « تجليس العذراء » هو تصوير العذراء على عرشها والطفل يسوع في حجرها يرفرف عليهما الملائكة ويحيط بهما القديسون . (م .م .ث) .

(٥٠) Arrested motion سمة في النحت أو التصوير تتحيّن برهة زمنية لحركة ما فتثبّتها في وضعة بعينها ، وتسمى أيضا الحركة المكبوحة أو الجامدة في مكانها . (م .م .ث) .

(٥١) Draperie mouillée الثوب الواشي الذي يبدو وكأنه ابتلّ بالماء فلصق بالجسم ونمّ عماً تحته وكشف عن تفاصيله . (م .م .ث) .

(٥٢) Choreography اصطلاح استخدم في القرن ١٨ للتعبير عن فن تدوين الرقصات ، وينسحب هذا الوصف الآن على المعنى الشامل لأنواع الرقص والباليه تصميماً وإخراجاً وأداءً . (م .م .ث) .

(٥٣) Articulated التمفصل . تعبير فني عن الحركة المفصلية حول المحاور التشريحية لأطراف الجسم كالرُكبة والرسغ والمرفق (م .م .ث) .

(٥٤) Iconography هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التي تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهي كذلك كل ما يختص بموضوع فني مصوّر تصنيفاً ووصفاً ، وقد تدل أيضا على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة (م .م .ث) .

(٥٥) Naturalism النزعة الطبيعية هي التمثيل لمظاهر الطبيعة على صورة أقرب ما تكون من الواقع المرئي على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثاليا أو خياليا ، وهي بهذا تختلف عن النزعة الواقعية Realism التي يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له . ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التي تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة بعد تأملها تأملا دقيقا مستفيضا دون الخروج عن إطارها (م .م .ث) .

(٥٦) Realism هي نقل المظهر الطبيعي بأمانة دون إسراف في الدخول إلي التفاصيل الدقيقة ، وتعدّ في الفن بصفة عامة على النقيض من المثالية Idealism أو هي بعبارة أخرى تمثيل الحياة اليومية كما هي على صورتها التي تبدو بها وليس في صورة الكمال الذي يتخيله الفنان عنها (م .م .ث) .

(٥٧) Perspective هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق (م .م .ث) .

(٥٨) Still life رسم أو تصوير مجموعة من الأشياء الساكنة الهامدة كالثمار والأزهار والسمك أو الطير الميت والأدوات المنزلية إلي غير ذلك (م .م .ث) .

(٥٩) Genre Painting هي ما يُصوّر نقلا عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها (م .م .ث) .

(٦٠) يحتوى كتاب الساعات [أو صلوات السواعي] Book of Hours فضلا عما يحتويه من ترقين ومنمنمات على موضوعات ثلاثة : أولها نص أساسي والثاني ثانوي والثالث إضافي . والموضوع الأساسي مأخوذ من كتاب الفرض Breviary (الصلوات اليومية) ويشمل التقويم Calendar وصلوات للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitenial psalms والأوراد Litanies وصلوات للموتى Office of the Dead والصلوات للقديسين Suffrages of Saints . ويضم الموضوع الثاني مقاطع من الأناجيل الأربعة Sequences of the Gospels وتشمل آلام المسيح كما يرويها القديس يوحنا في إنجيله ، وصلاتين خاصتين بالعذراء نالا شهرة واسعة ، وإحداهما صلاة الطّلبات (Obsecro te (I implore thee والثانية صلاة للسيدة العذراء المعصومة الطاهرة من الدنس (O intemerata (O matchless Spirit ، فضلا

عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس وللثالوث المقدس Holy Trinity . أما الموضوع الثالث فيتضمن إضافات هى منتخبات من المزامير ومن الصلوات المختلفة . (م .م .ث) .

(٦١) Exoticism . الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يتصف به من استغراب لكل ما هو مجهول يجذب النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسى المستجلب بسبب . (م .م .ث) .

(٦٢) linear التشكيل الفنى الذى يعتمد فى تأثيره علي المُشاهد على الأشكال المكونة بالخطوط أكثر من اعتماده علي الكتل اللونية والتظليل (م .م .ث) .

(٦٣) Diptych لوحة ثنائية مصوّرة ذات ضلفتين أو مصراعين قابلتين للطىّ مفصليا (م .م .ث) .

(٦٤) Arabesque الخط الرشيق المتأوّد المتسق المنغّم (م .م .ث) .

(٦٥) Trouvere الاسم الذى كان يُطلق فى العصور الوسطى على الشاعر المتجول بشمال فرنسا . وكانت موضوعات التروفير تتراوح بين العشق الرفيع على نحو ما كان يفعله التروبادور فى جنوب فرنسا وبين أساطير الفروسية والبطولة (معجم مصطلحات الأدب . د . مجدى وهبه) .

(٦٦) Motet ومعناها « كليمة » هى تصغير « كلمة » ، وتشير إلى نوع من الترتيل الكنسى الجماعى ، عباراته لاتينية ترجع إلى ابتهالات وضراعات وصلوات غير مُدْرجة بين الطقوس الدينية المعهودة . وهى كذلك ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة للموسيقى ، ثم هى أيضا مجموعة من الكلمات الملحّنة تتخللها كلمات ملحّنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الكُنْتربنط Counterpoint (م .م .ث) .

(٦٧) Entablature النّضْد أو التتويجة هو جزء المبنى الذى يعلو تيجان أعمدة الطرز الكلاسيكية ، ويتكون من عناصر أفقية ثلاثة هى العتب Architrave الذى يحمل الأفريز Frieze ، والطنف أو الكورنيش الذى يحتوى الواجهة المثلثة Pediment أو حشوة العقد Tympanum (م .م .ث) .

(٦٨) ساعدت الهسبريديس الأفعوان لادون فى حراسة التفاحات الذهبية التى قدّمتها جيا إلهة الأرض إلى هيرا ربّة القمر التى تزوجت زيوس كبير الآلهة . (م .م .ث) .

(٦٩) Composition هو ضم مكوّنات العمل الفنى فى نسق ما ، وتشمل هذه المكوّنات الأشكال والكتل ومساحات الظل والضوء (م .م .ث) .

(٧٠) Terra-Cotta طين جفّفته النار وأعطته صلابة لكنه مُطفأ . لونه الأحمر بين الوردى والأرجوانى ، وكثيرا ما يكون بُنّيا . وقد استخدم منذ العصور القديمة فى النحت والخزف وأخيرا فى الزخارف المعمارية (م .م .ث) .

(٧١) Outlines الحواف المحوّطة أو الحدود الخارجية هى ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أى منها وبين الفراغ رسماً وتصويراً سواء كانت فواصل خطّية أم فوارق لونية (م .م .ث) .

(٧٢) Chiaroscuro الظلّ والنور أو الانبلاج والعتمة أو الإشراق والعتمة أو الفاتح والداكن : هو تدرّج أطياف الضوء والظلّ فى التصوير ـ وفقا للمناخ الضوئى المختلف ـ من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها بعضها ببعض فى مكان بذاته . فيظهر التدرّج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا . وقد يستغلّه الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . فالمعروف أن التدرّجات الضوئية تعين على تجسيم « الأشكال » ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم « الشكل » الذى كان يُكتفى فى تصويره بالخط الخارجى المحوّط ، وحين تؤدى تلك التدرّجات الضوئية دورها تتضح درجات الضعف والقوة التى ينبنى عليها الإحساس الجديد بالكثافة . وعلى حين يخضع « الشكل » لإطار العقلانية الواعية تتخطّى الكثافة هذه المرحلة لتوحى بما هو غير عقلانى كالانفعال والوجدان ، فدرجات الكثافة لا تُقاس إلا حسّاً . وقد أخذت هذه التقنية تنمو مع ظهور التصوير بالزيت الذى كان يتميز برقّة أكثر وعمق أبعد من أى تقنية أخرى مثل تقنية التصوير الجصّى « الفريسكو » . (م .م .ث) .

(٧٣) Coronation of the Virgin « تتويج العذراء » هو آخر مشهد فى حياة العذراء مريم حين استقبلها ابنها يسوع وتوّجها لكى تكون « ملكة السماء » . وعادة ما تتميز مشاهد « تتويج العذراء » السردية عن مشاهد « ملكة السماء » الرمزية بتسجيل أحداث الأيام الأخيرة للعذراء على الأرض ، كفراش الموت والقبر والرسل وأصدقائها يبكون عليها . (م .م .ث) .

(٧٤) Annunciation « البشارة » تطلق علي الصور التى نرى فيها الملاك جبريل يبشّر العذراء مريم بأنها ستلد المسيح . وعادة ما يصوَّر إعلان البشارة فى بيت العذراء بينا تطالع كتابا أو تكون راكعة للصلاة . كما جرى المصوّرون على تصوير جبريل حاملا الصولجان دليل وفادته من لدن الله ، أو زهرة الزنبق التى ترمز لطهارة العذراء . (م .م .ث) .

(٧٥) Adoration of the Magi « تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل » . جاء فى إنجيل متى أن ثلاثة من حكماء المجوس أتوا من الشرق إلى أورشليم أيام ولادة المسيح وسألوا هيرودس ملك يهوذا : أين المولود مَلك اليهود ؟ فأرسلهم إلى بيت لحم ، وأثناء رحلتهم ظهر لهم نجم فى السماء يرشدهم إلى مقصدهم . وتسمّى الصور التى ترسم قافلة الحكماء المجوس الثلاثة المحمّلة بكل ما هو غال ونفيس فى طريقها إلى بيت لحم « رحلة المجوس إلى بيت لحم » . وحين رأى المجوس الطفل وأمه خرّوا ساجدين وقدّموا له الهدايا ذهبا ولبانا ومُرّا ، الذهب رمزا إلى أنه ملك واللبان رمزا إلى أنه إله والمرّ رمزا إلى الموت والآلام ، وتسمّى مثل هذه الصور « سجود المجوس » . ويمثل المجوس أحيانا ملوكا من الشرق على نحو ما جاء فى سفر المزامير . وترمز أسماء المجوس الثلاثة كاسبار وملكيور وبالتازار على التوالى إلى أطوار الشباب والرجولة والكهولة ، وجرت العادة بتصوير أحد المجوس الثلاثة أسود اللون . وكان الكاتب المسيحى ترتوليان Tertullian (١٦٠ ـ ٢٣٠م) هو أول من قال بملوكية المجوس ، على أن أسماءهم لم تعرف إلا مع القرن التاسع . ونراهم فى صور بواكير عصر النهضة مرتدين ثياب البلاط الذى كان شائعا فى ذلك العهد ، وكان يصوّر واحدٌ من الملوك المجوس الثلاثة عادة فى ملامح أحد رعاة الفنان مصوّر اللوحة دليلا على إخلاصه للمسيحية . واحتفال الكنيسة بزيارة المجوس للمسيح إنما هو تعبير عن تجلّى

المسيح للأمم وعن انتشار المسيحية فى أنحاء المعمورة فى جميع العصور . (م .م .ث) .

(٧٦) Flight into Egypt « هروب العائلة المقدسة إلى مصر » . عندما سمع الملك هيرودس أن ثمة طفلا وُلد ليكون ملكا على اليهود اشتعل غضبا وأمر بقتل جميع الأطفال الذين ولدوا منذ سنتين . وظهر ملاك ليوسف النجار خطيب مريم يحضّه على أن يأخذ مريم ويسوع ويهرب إلى مصر . ومكثت العائلة المقدسة بمصر حتى وفاة هيرودس . وتظهر العذراء فى بعض الصور وهى تمتطى حمارا وتحمل بين يديها الطفل بينما يقوده يوسف مترجّلا . وتبدو العائلة أحيانا وهى تستريح إلى جانب الطريق أثناء رحلتها الطويلة الشاقة . كما قد تظهر أثناء خروجها من بيت لحم بينما تجرى مذبحة الأطفال التى أمر بها هيرودس لقتل المسيح الطفل ، وتُعرف هذه المذبحة باسم « مذبحة الأطفال الأبرياء » . (م .م .ث) .

(٧٧) The Deposition أو إنزال جسد المسيح من على الصليب : ويصوّر هذا المشهد إنزال جسد المسيح من على الصليب بعد أن قصد يوسف الرامى ـ أحد المحامين الثراة ممن اعتنقوا المسيحية خفية ـ بيلاطس الحاكم الرومانى يلتمس منه السماح بأخذ جثمان المسيح ليدفنه فى مقبرة كان قد أعدّها لنفسه . وبعد أن أذن له بيلاطس اشترك معه نيقوديموس فى لفّ جسد المسيح بأكفان مضمّخة بأطياب المُرّ والعود على عادة اليهود فى دفن موتاهم . (م .م .ث) .

(٧٨) Rape of Helen by Paris . اختطاف باريس لهيلينا . كان أسطول باريس بن بريام ملك طروادة قد خرج إلى اسبرطة ، وما إن حطّ بها حتى خفّ ملكها منيلاوس وملكتها هيلينا الحسناء إلى استقباله فى حفل عظيم ، ونزل عليهما ضيفا تحيط به الحفاوة والإجلال . وتُعجب هيلينا بباريس وتشغف به حبّا وتدبّر تدبيرها فى غيبة زوجها ليصحبها باريس فى رحلة بعيدا عن العاصمة . وحين تخلو به ويخلو بها يحسّان غمرة من الحب طاغية ، فيعقدان العزم على الفرار معا إلى طروادة لينعما بحبهما هناك . ويعود الزوج فيفجأ بتلك الفضيحة التى عمّت بعارها اسبرطة كلها . (م .م .ث) .

(٧٩) Centaures شعب خرافى جبلى متوحش كان يعيش فى ثيساليا Thessaly باليونان ، وكان أفراده يشبهون الإنسان رأسا وجسدا وكانت أعضاؤهم الباقية أعضاء جياد . ومع أن كثرتهم كانت تميل إلى الحروب ومعاقرة الخمر ومعاشرة النساء فقد كان من بينهم محبّون للآلهة والبشر . وقد تصدّى القنطورى لهرقل فهزمهم كما قتل نيسوس الذى حاول اختطاف زوجته . وصوّرهم الفنانون فى موكب ديونيسوس يسيرون مسالمين إلى جوار الساتير والحوريات وعابدات باكخوس Bacchantes تقودهم جميعا ربّات الحب . وقد ناصب القنطورى شعب اللابيثاى Lapithae العداء ، فحين دعاهم بيريثوس Pirithous زعيم اللابيثاى إلى حفل زفافه حاولوا اختطاف عروسه هيبوداميا Hippodamia وبعض النساء الأخريات ، ونشبت بينهم وبين اللابيثاى معركة حامية الوطيس خرجوا منها منهزمين ، ويُطلق على هذه المعركة اسم Centauromacy (م .م .ث) .

(٨٠) Septuaginta هى أسفار العهد القديم التى دُوّنت بعد عزرا الكاهن (٤٠٠ ق .م) الذى جمع الأسفار المكتوبة باللغة العبرانية ، ولذلك لم تشمل الأسفار التى جُمعت بغير العبرانية ولكن تضمنّتها أسفار العهد القديم فى الترجمة السبعينية عام ٢٨٢ ق .م ، وهى الترجمة التى قام بها سبعون عالما من علماء اليهود الذين يجيدون اللغتين العبرية واليونانية . وكان ذلك عن طلب بطليموس الثانى فيلادلفيوس حاكم مصر الذى أكرم وفادتهم وخصّص لكل واحد منهم غرفة فى مكتبة الإسكندرية لينقطع إلى مهمته العلمية . وقد اكتسبت الترجمة السبعينية قداسة لأن جميع الآباء الرُسل حين اقتبسوا نصوصا من العهد القديم اقتبسوها من الترجمة السبعينية . (م .م .ث) .

(٨١) The Apocrypha الأسفار المسطورة أو المنحولة أو المشكوك فيها هى الأسفار غير القانونية التى لم تضمّها التوراة المكتوبة بالعبرانية فى عهد عزرا الكاهن (٤٠٠ ق .م) ، وتعترف بها جميع الكنائس الكاثوليكية والأرثوذكسية والبروتستانتيّة ما عدا الكالفنية ، وكان هذا اللفظ يطلق فى الأصل على الأسرار الدينية فى العقيدتين اليهودية والمسيحية . (م .م .ث) .

(٨٢) Sketch يشكّل الفنان فى العجالة التخطيطية الملامح الرئيسية لتكوين فنى أو جزء منه فى إجمال ، ويقصد بها الفنان إيضاح بيان المقاييس والنسب والتكوين والإضاءة . وقد تعدّ العجالة تجربة من التجارب التى تعرض للفنان أو لونا من ألوان المران والتدريب التى تمهّد للعمل النهائى الكامل . وثمة فرق بين العجالة sketch والدراسة study ، فالعجالة عند مصوّر المناظر الطبيعية مثلا تعنى لمحة قصيرة عن أثر الضوء فى منظر ما ، يُقصد بها أن تكون بمثابة مرجع يعود إليه الفنان عندما يتناول الموضوع النهائى فى صورته الكاملة ، وقد تبلغ بعض عجالات الفنانين أحيانا درجة تفوق العمل النهائى حيوية . (م .م .ث) .

(٨٣) Synthesis البدء بالجزئى وضمّ إليه مثله ليتكون منه الموضوع المراد تركيبه . وفى الفن هو ضم الجزئيات المكوّنة للرسم أو الصورة حتى يتكوّن منها شكلا كاملا . وذلك على العكس من المنهج التحليلى الذى يعتمد على الاتجاه من الكل إلى الأجزاء (م .م .ث) .

(٨٤) Silhouette الطّيف الظلّى « سلويت » . ينطبق الطيف الظلّى على الأشكال السوداء المعتمة المرسومة على أرضية بيضاء والأشكال البيضاء المرسومة على أرضية سوداء . وكان أول ما استُعمل هذا المصطلح مع نهاية القرن ١٨ وبداية القرن ١٩ إلى أن استخدمت عوضا عن « الطيف الظلّى » صورة الآلة الفوتوغرافية المصورة التى سمّيت باسم مخترعها داجير . أما عن أصل كلمة سيلويت فلقد كانت اسما لوزير مالية فى فرنسا هو إتيين سيلويت (١٧٠٩ ـ ٦٧) عُرف عنه انتقاصه للمصروفات إلى أدنى حد ، فأطلق الفنانون اسمه من باب الدعابة على هذا اللون من الصور المنتقصة التى لا تستعمل إلا الحد الأدنى من التفاصيل . ولعل مصطلح « الطيف الظلّى » أقرب دلالة على المقصود . (م .م .ث) .

(٨٥) Study الدراسة هى رسم أو تصوير لتفصيل جزئى لأحد أعضاء الجسد أو لقطعة نسيج إلى غير ذلك ، يُنجز بقصد التعرّف عليه ودراسته بعمق لاستغلاله فى إنجاز أهمّ وأكبر . ولا يجوز الخلط بين العجالة وبين الدراسة ، لأن العجالة مشروع أو مسودّة عامة للكل المكتمل ، بينما الدراسة قد تكون بالغة العناية فى تناول جزئية محدّدة دون أن تتخطّاها إلى التكوين العام (م .م .ث) .

(٨٦) Last Supper العشاء الأخير أو العشاء الربّانى : حدثت فى ليلة « خميس العهد » أحداث هامة ثلاثة : أولها عشاء الفصح طبقا للطقوس اليهودية الذى أدّاه المسيح ليختم به « العهد القديم » ، ويُعَد آخر عشاء من هذا النوع للمسيح وللمسيحيين عامة ، ومن ثم فهو العشاء الأخير . واستهل المسيح « العهد الجديد » بغسل أرجل تلاميذه رامزا بذلك إلى المعمودية ، ثم أقام « العشاء الربّانى » حيث أعطى لكل واحد من تلاميذه خبزة واحدة وكأسا واحدا من عصير العنب الأحمر غير المُسكر ، وهى الحكمة الأساسية فى موضوع « التحوّل » ، وذلك بحلول النعمة الإلهية على الخبز والخمر فيتحوّلان إلى جسد المسيح وإلى دمه بوصفه شجرة الحياة . ومن هنا كانت للصلوات المصاحبة لطقس تناول القربان Communion القدرة على تحقيق هذا التحوّل . وترجع أهمية العشاء الربّانى إلى أنه يمنح الإنسان حق الحياة الأبدية (م .م .ث) .

(٨٧) « وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا . هذا هو جسدى وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم . لأن هذا هو دمى الذى للعهد الجديد الذى يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا » (متى ٢٦ : ٢٦ ــ ٢٩) .

(٨٨) Trattato della Pittura

(٨٩) Atmospheric perspective المنظور الفراغى هو ما تُستخدم فيه التدرّجات اللونية أو تتغير فيه درجة اللون Tone وقدره Value لتبيّن أثر المسافات فى الشكل المصور فتبدو وكأنها طبيعية مسافةً وجوا وضوءاً ، ويسمى أيضا المنظور اللونى (م .م .ث) .

(٩٠) Linear decoration

(٩١) Linear scheme

(٩٢) Maenades ويطلق عليهن أيضا اسم Bacchantes أو Thyades ، وهن عابدات باكخوس اللاتى يشتركن فى حفلات العبادة الماجنة شبه عاريات يتلفّعن بفروع اللبلاب وقد رفعن الترسوس Thyrsus وتركن شعورهن على سجيّتها دون تصفيف ، يكاد الشّرر الوحشى ينطلق من عيونهن ويطلقن أصواتا مروّعة وهن يقرعن الصنّوج . (م .م .ث) .

(٩٣) Courtly Love مجموعة قواعد تواضع الناس عليها فى أواخر العصور الوسطى بأوربا خاصة بما ينبغى أن يتبع من سلوك فى مغازلة الفرسان أو الشعراء لكرائم السيدات ، ويقرب من هذا الهوى العذرى عند العرب (معجم مصطلحات الأدب . د .مجدى وهبه) .

(٩٤) Bayeux tapestry وثيقة تروى فى صيغة مصوّرة قصة غزو إنجلترا من وجهة نظر النورمان Normans كما تعطى صورة رقّافة لحياة الإقطاع من خلال القصة . وقد يكون إطلاق كلمة نسجيّة فى هذا المقام مغالطة لا يسوّغها إلا كونها تستخدم كمعلّقات فوق الحائط . وإذ كان التصميم قد نُفّذ بتطريز خيوط الصوف فوق سطح شريط من الكتان الخشن دون نسجه فى القماش ذاته فقد كان الأجدر تسميتها مطرّزة بايو . وكانت أمثال هذه الزخارف من القماش تستخدم لتغطية الجدران العارية للحصون غير أن هذه النسجيّة بالذات ظلت ضمن كنوز كاتدرائية مدينة بايو . وهى من إنتاج أشهر بيوت التطريز الإنجليزية فرغت منها بعد ٢٠ عاما من معركة هيستنجز التى تسجّلها . والشخصية الرئيسية فيها لوليام الفاتح William the Conqueror الذى فرض نفسه على شمال أوربا خلال النصف الثانى من القرن ١١ .
وتستغرق القصة التى ترويها النسجيّة فى ٥٨ مشهدا الفترة ما بين الشهور الأخيرة من حكم إداورد المعترف Edward the Confessor (القديس) ١٠٠٢ ــ ١٠٦٦ ملك إنجلترا وذلك اليوم المشهود من عام ١٠٦٦ عندما وطّد وليام الفاتح حقه فى المطالبة بالعرش بعد أن دحر القوات الإنجليزية فى معركة هيستنجز Hastings .
والنسجيّة فى مجموعها عمل فني ناجح أعدّ لتغطية مساحة طويلة ضيقة وتعدّ إنجازا بديعا من صنع فنان قدير . وقد تحمل مظهر الخشونة بل والبدائية أحيانا ، فرسومها عَجِلَه لا تتريّث لإيضاح التفاصيل كى تبدو متقنة متأنّقة ، ولكن شأنها شأن فنون العصور الوسطى إن هى إلا سرد قصصى يلعب التأثير الجارف « للكل » دورا أهم من تفاصيل الجزئيات ، فهى إنجاز موجّه إلى أقوام لا تؤمن بغير الأفعال فى عصر كان الناس فيه يعجبون بالمآثر أكثر من إعجابهم بالصور أو الكلمات المعبّرة عنها (م .م .ث) .

(٩٥) Song of Roland . اعتاد الشعراء الفرنسيون المنشدون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين باللغة المحلية الدارجة ــ لا باللغة اللاتينية ــ بمصاحبة العزف على آلة الڤيول أو الليرا . وتبرز من بين هذه القصائد ملحمة رولان التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان Charlemagne يكشف طابعها وروحها عن ظهورها فى القرن ١١ وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن ١٢ . وتتميز هذه الملحمة بالانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزمانها ، وبجوّ المعارك الحربية وتنوّع شخصيات الأبطال . وتبدأ الملحمة بسرد بعض أحداث الحرب التى دارت بشمال إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس على مدى سبع سنوات . وكان رولان حفيداً للإمبراطور شارلمان ، وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة المقاتلين آنذاك . وكان شارلمان قد خلّفه بإسبانيا ليحمى مؤخرته خلال عودته بجيشه إلى فرنسا عبر جبال البرانس . وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع فى الملاحم الذى لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة ، فإذا أحد أقارب رولان يخونه مما أتاح لجيوش العرب القضاء عليه وعلى قواته . ثم تنتقل الملحمة إلى انتقام شارلمان لموت رولان من خلال معركة بطولية بين القوى المسيحية التى تضم الفرنسيين والنورمان والألمان والبريطانيين وبين جحافل العرب التى تثير وحشيتها مخاوف جنود شارلمان بمظهرها المثير للفزع ، فهم « ذوو رؤوس ضخمة وظهور مكسوّة بشعر غزير شائك ، ورؤوس كالخنازير وجلود صلبة كالحديد لا يحيق بها أذى مما يجعلهم فى غير حاجة لارتداء الخوذات أو الدروع الواقية ! » وقد تجنّى الشاعر فى وصف العقيدة الإسلامية فأحاطها بالإبهام وألصق بالمسلمين الإشراك بالله ونعتهم بالوثنية ، وهى الأوصاف التى أشاعتها روح التعصّب الدينى السائدة فى معظم البلاد المسيحية فى ذلك العصر . وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضاً غير أن جبريل يهبط فى اللحظة التى يوشك أن يقضى فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه ليفيق وتعود إليه قواه فيشبّ على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب . ومع أن النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة قد حفظها لنا الزمن إلا أن شيئاً من موسيقاها أو ألحانها لم يصلنا ، على العكس من الآلاف من أغانى التروبادور Troubadours والتروڤير Trouveres الفرنسيين ونظرائهم الإنجليز Minstrels

والألمان Minnesingers فلقد كان المغنّون الجوّالون يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التى كانوا يعتمدون عليها فى إنشاد أغانيهم رغم حفظهم لها عن ظهر قلب ضمانا لعدم الخلط والنسيان . وقد أمكن للعلماء المتخصّصين نقل هذه التدوينات إلى الطريقة الحديثة فى التدوين الموسيقى لأدائها من جديد . (م .م .ث) .

(٩٦) Goliard اسم كان يُطلق على أىّ من طلبة العلم الرُحّل الذين كانوا يهيمون على وجوههم فى أوربا فيما بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر متنقّلين من جامعة إلى أخرى . وقد كان هؤلاء الطلبة لشدة حاجتهم كثيرا ما يكتبون أشعاراً فى الهجاء أو نكتا منظومة يبتغون الرزق من ورائها ، كما كانت أشعارهم تُكتب غالباً باللغة اللاتينية المقفاة السهلة . ويلاحظ أن موضوعات هذه القصائد كثيراً ما كانت تتناول فضائل الرهبان فى أديرتهم (معجم المصطلحات الأدبية د . مجدى وهبه) .

(٩٧) Minstrel شاعر مُنشد كان يتقن إلى جانب شاعريته الموسيقى والترنيم ، ويطوف بالبلدان لكى يسرّى عن الناس . وكان هذا متعارفاً خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر فى أوربا . وكان هؤلاء الشعراء يستلهمون أشعارهم من مواد شعبية أو أساطير متداولة . ويتجلّى ما لهم من إبداع فى صياغتهم لها صياغة لا يمجّها الناس ولا يسأمون منها أو يملّون (م .م .ث) .

(٩٨) Aerial perspective المنظور الجوى هو ما يجسّم ويكثّف حركة الرياح والسّحب والأمواج والدوّامات والزوابع والعواصف والتقلّبات الجوية المختلفة وآثارها على أشرعة المراكب والمحاصيل الزراعية وسطح البحر إلى غير ذلك . والمنظور الجوى يزيد من حركيّة العمل الفنى سرعة وبُطأً (م .م .ث) .

(٩٩) Baroque الباروك طراز يتّسم بالفخامة والبذخ والتحرّر من القواعد الكلاسيكية ظهر فى إيطاليا فى أواخر القرن ١٦ كرد فعل للكلاسيكية ، غير أن نهضة الكلاسيكية فى القرن ١٨ اقتلعت الباروك من عرشه . وقد بلغ هذا الطراز ذروته فى عهد لويس ١٤ ثم أخلى السبيل لفن الروكوكو فى عهد لويس ١٥ .

(١٠٠) Contrast التباين أو التّضاد هو ما يظهر من فرق بين شيئين يختلفان فى الصورة أو الحجم أو الشكل ، كالفرق بين الخط المستقيم والخط المنحنى ، وبين الفاتح والداكن Chiaroscuro أو بين لونين متقابلين متصارعين مثل الأحمر والأخضر (م .م .ث) .

(١٠١) Mannerism الأسلوب التكلّفى هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تأنق أو تكلّف أو غلّو ، ويُعزى إلى التصوير الإيطالى خلال القرن السادس عشر ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشّمّاء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساساً على الإعجاب بميكلانچلو وما تلى ذلك من إفراط فى محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبّر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلّفى المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص ، أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس ، وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة . (م .م .ث) .

(١٠٢) R. Huyghe: Art and the Spirit of Man. Flammarion. (1965 p. 88 - 91).

(١٠٣) Pan هو ابن الإله هرمس Hermes إله الخصب ، وقد غدا بدوره إلها للرعاة والصيادين فى أركاديا ، ثم ذاعت عبادته وانتشر كهنته فى جميع أنحاء اليونان فأقاموا له الصلوات فى المعابد والغابات والكهوف وقدموا له القرابين من اللبن والعسل والحملان وغدا رمزا للطبيعة . وورث عن أبيه المرح فمضى يتجوّل فى الغابات يراقص الحوريات ويعزف على القيثارة والمصفار أجزل النغم ويُحسن التنبؤ وتفسير الأحلام . وقد وُكلت إليه مهام رعاية القطعان وتنبيه المسافرين إلى الخطر المحدق بهم وذلك بأن يبثّ الفزع فى قلوبهم ، وهكذا اشتُق اسم الفزع « پانيك Panic » من اسمه . وقد شاع أنه يغفى ساعة القيلولة فاتخذ الرعاة منها فترة هدوء واستجمام كيلا يقلقوا ربّهم ، وصوّره رعاياه على شكل إنسان له قرنان قصيران ولحية كثّة وساقا تيس . (م .م .ث) .

(١٠٤) Pieta صورة أو نحت يمثّل المسيح الميت والعذراء تضمّه بذراعيها فى حجرها (م .م .ث) .

(١٠٥) Hellenistic art المقصود به فن المرحلة اللاحقة والأقل كلاسيكية للفن الإغريقى والتى تبدأ من حوالى عام ٣٠٠ ق .م . إلى ١٠٠ ق .م . ويسرى هذا المصطلح أيضا على الفن والعمارة اليونانية الرومانية (م .م .ث) .

(١٠٦) نلفت نظر القارئ إلى أن تمثال دواود الذى يراه الآن خارج « پالاتزوڤيكيو » بفلورنسا هو استنساخ حديث من الرخام .

(١٠٧) Cartoon الكرتونة أو المسودّة أو الرسم التمهيدى ، وهو الرسم التقريبى المجمل الذى يخُطّ على الورق المقوّى لكى يتخذه الفنان مرجعاً ينقل عنه لوحته المصورة أو نسجيته المرسّمة أو لوحات الفسيفساء أو الزجاج المعشّق . ويطلق هذا المصطلح كذلك على الرسوم الهزلية الساخرة (م .م .ث) .

(١٠٨) Clark, K.: Civilisation, A Personal View, British Broadcasting Corporation. John Murray. London 1969.

(١٠٩) The Entombment بعد موت المسيح تقدم أحد أعيان الرامة ويدعى يوسف الرامى إلى الحاكم الرومانى بيلاطس يطلب تسليمه جسد المسيح فأجابه إلى مطلبه . وكان يوسف من المؤمنين بالمسيح سراً فأخذ جسده بعد إنزاله من على الصليب ، ولفّه فى الكتان المضمّخ بالكافور حسب عادة اليهود وواراه فى قبره الذى شيّده لنفسه نحتا فى صخرة قريبة لأورشليم ، ثم دفع بحجر ضخم يسدّ به مدخل القبر ، الذى جلست إليه مريم المجدلية ومريم أم يعقوب تبكيانه . ويصور المسيح فى هذا المشهد عادة بعد موته بينما يودع جثمانه القبر إما فى وضع أفقى أو جالساً وقد تجلّت جروحه تسنده الملائكة ، كما يظهر معه فى هذا المشهد فى أغلب الأحوال مريم العذراء ويوحنا الإنجيلى ومريم المجدلية ومريم أم يعقوب . (م .م .ث) .

(١١٠) Underpainting التصوير النحتى أو التأسيسى هو الطبقات البينيّة أو السُفليّة التحضيرية للشكل النهائى للصورة وتكون عادة بلون أحادى Monochrome (م .م .ث) .

(١١١) The Holy Women of the Tombs المريمات الثلاث : يوم أن صُلب المسيح كانت القديسات وعلى رأسهن العذراء مريم يختلفن المرّة بعد المرّة إلي حيث صُلب ، وكن يذهبن جماعة بعد جماعة . ويُعرف منهن على التحقيق ثلاثة أسماء : هنّ مريم العذراء أم عيسى ، والثانية أختها وكانت زوجة لكلوبا (وقيل إنها سالومى أم يعقوب بن زبدى ويوحنا الرسول) ، والثالثة مريم المجدلية ، ومن هنا أطلق عليهن « المريمات الثلاث » . (م .م .ث) .

(١١٢) Spandrels توشيحة العقد أو بنيقة العقد هى الشكل المثلث على جانبى العقد أسفل العتب الأفقى Lintel الموجود فوقه (م .م .ث) .

(١١٣) المقرنصات أو الخناصر المتدليّة هى الكتل البنائية التى تملأ الأركان الأربعة على شكل مثلثات كروية تهبط من مستوى ركيزة القبة إلى أسفل بنفس منحنى القبة ، بحيث ترتكز القبة على قاعدة المثلث على حين تكون رأس المثلث متدلّية إلى أسفل . بينما تتمثّل الخناصر المعقودة فى القبة الساسانية المكونة من أربعة أنصاف كرات (أو حنايا أو جَوْفات) تركّب فوق الأركان الأربعة للغرفة فتحوّل المربّع إلى مثمّن يرتفع إلى أعلى لترتكز عليه القبة (م .م .ث) .

(١١٤) نهر ستيكس هو النهر الرئيسى فى العالم السفلى الإغريقى « هاديس » .

(١١٥) Jesuits يشكّل اليسوعيون واحدة من أهم الجماعات المسيحية إن لم تكون أهمّها على الإطلاق فى تصدّيها لمهمة التبشير والتربية والتعليم وإدارة مشروعات البرّ المتنوعة على نطاق العالم بأسره . وقد أسّسها الفارس إجناس لويولا Ignace de Loyola عام ١٥٤٠ بعد تقاعده إثر إصابته بقنبلة فى إحدى المعارك . وقد شاء لهذه الجماعة أن تحمل فى البداية اسم « سرية يسوع » Campania وصبغها بالصبغة العسكرية لتكون جماعة كاثوليكية مقاتلة فى مجالات العقيدة والعلم والبرّ ، ثم سمّاها بعد ذلك « جماعة يسوع » Societas التى استطاعت إنشاء مجتمعات تحيا على نهج اجتماعى عادل مستمد من المثل المسيحية الاجتماعية (م .م .ث) .

(١١٦) مجمع ترنت هو المجمع المسكونى للكنيسة الرومانية الكاثوليكية (١٥٤٥ ـ ٤٧ و١٥٥١ ـ ٥٢ و١٥٦٢ ـ ٦٣) وكانت أبحاثه تدور حول إصلاح الكنيسة . وقد وضع المجمع أسساً للعقيدة ونظم الحياة الروحية فى مختلف مظاهرها فصبغها بطابع ينسجم مع تقدم المجتمع ومقتضياته (الموسوعة العربية الميسّرة) .

(١١٧) الصليب الإغريقى متساوى الأجنحة فى حين أن الصليب اللاتينى يطول فيه الضلع الطولى عن العرضى .

(١١٨) Golden Section قانون النسبة الذهبية . قانون هندسى يونانى قديم بقى قرونا طويلة أساسا لتوافق النسب فى الطبيعة والفن . ويقضى بأن تكون نسبة القسم الأكبر من خط أو مساحة ما إلى المجموع الكلى لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى القسم الأكبر . وهى عند الفنانين النسبة المثالية التى يتم بها اتفاق النسب دون إخلال ، كنسبة ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا (م .م .ث) .

(١١٩) Sposalizio حين بلغت مريم الرابعة عشرة من عمرها ، وكانت قد قضت عشر سنوات فى خدمة الهيكل أشار عليها الكهنة أن تتزوج ، ولكنها رفضت النصيحة معتذرة بأنها قد نذرت للرب حياتها غير أن كبير الكهنة أبلغها أن ملاكا قد كُشف له فى إحدى الرؤى أن يدعو إلى الهيكل كل الشباب من الرجال فى سن الزواج على أن يحضر كل منهم عصا يتركها فى الهيكل ليلة ، وأن الله سيتجلّى للعُصىّ ، ومن اختاره الله منهم ليكون زوجاً لمريم سيجعل عصاه تُعشب . وفى صبيحة تلك الليلة وجدوا عصا يوسف نجار الناصرة قد أعشبت فاختير ليكون زوجا لمريم . ويصوّر حفل الزواج عادة أمام الهيكل فى حضرة جمهور غفير من الناس حيث يقف الكاهن فى منتصف المشهد يضم العريس الذى يقف إلى يمينه ومن حوله سائر الشبان المرشحين للزواج ولم يقع عليهم الاختيار ، والعروس التى تقف إلى يساره ومن حولها نفر من صويحباتها . ويبدو يوسف أحيانا وهو يُلبس مريم خاتم الزواج .

(١٢٠) Madonna della Sedia

(١٢١) Gombrich,: Norm and Form

(١٢٢) Madonna del Cardellino

(١٢٣) Jardiniore

(١٢٤) The Virgin in the Meadow

(١٢٥) stanze ومفردها Stanza ، وهى قاعات دولة الفاتيكان البابوية بروما المزدانة بالصور الجدارية التى أنجزها رافائيل بدعوة من البابا يوليوس الثانى وليو العاشر . وتشمل قاعة التوقيعات الكبرى Stanza della Segnatura وقد استمدت هذا الاسم من انعقاد جلسة قضاء بها رأسها البابا ، فضلا عن قاعات أخرى تستقى أسماءها من الموضوعات التى تتناولها الصور الجدارية التى تضمّها مثل قاعة الحريق Stanza dell' Incendio وقاعة هيلودوروس Stanza d'Eliodoro التى تتناول صورها قصتى « الأميرة الحبشية » Aethiopica و« ثياجينيس وخاريكليا » اللتين ألفّهما هذا الروائى اليونانى المشهور وصالة قسطنطين Sala Costantino (م .م .ث) .

(١٢٦) Loggia لوچيا : رواق خارجى [أو شرفة] مسقوف ومكشوف من جانب أو أكثر [م .م .ث) .

(١٢٧) Gorgones الجورجونات فى الأساطير الإغريقية هى سثينو ويوروالى وميدوسا اللاتى أقمن قرب مملكة الموتى وحديقة الخالدين ، وكن بشعات الوجوه ، لهن أجنحة ومخالب من البرونز ، ولعيونهن ضوء خاطف يصيب من يقع عليه بالهلاك ، وأفواههن واسعة ذات أسنان كريهة ، وتتوّج الثعابين شعورهن . وكانت ميدوسا وحدها هى الفانية بينهن وكانت أقبحهن شكلا ، لا يكاد أحد يتطلّع إليها حتى يتحوّل على الفور إلي حجر . وقد اتخذت الإلهة أثينه من رأس الجورجونة ميدوسا شعاراً لها ، واستخدم البشر نسخا منه حماية لأنفسهم ضد الشرور وخاصة الحسد ، وإن تنوّع تصوير وجه ميدوسا فى الفن بين القبح الدميم والجمال الفائق . (م .م .ث) .

ثبت ببليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

• موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى*.

١ ـ الفن المصرى: العمارة — دراسة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة ثالثة ١٩٩٦

٢ ـ الفن المصرى: النحت والتصوير — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٢ — طبعة ثانية ١٩٩٧

٣ ـ الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٦ — طبعة ثالثة ١٩٩٧

٤ ـ الفن العراقى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٤

٥ ـ التصوير الإسلامى الدينى والعربى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨

٦ ـ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٣

٧ ـ الفن الإغريقى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩٧

٨ ـ الفن الفارسى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٩

٩ ـ فنون عصر النهضة [الرنيسانس والباروك والروكوكو] فى مجلدات ثلاثة — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٨ — طبعة ثانية ١٩٩٦

١٠ ـ الفن الرومانى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١

١١ ـ الفن البيزنطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢

١٢ ـ فنون العصور الوسطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢

١٣ ـ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١

١٤ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٦

١٥ ـ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩١

١٦ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨ — طبعة ثانية ١٩٩٢

١٧ ـ ميكلانجلو — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠

١٨ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٧٤ — طبعة ثانية ١٩٩٢

١٩ ـ معراج نامة [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٨٧

• أعمال الشاعر أوڤيد

٢٠ ـ ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة رابعة ١٩٩٦

٢١ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧٣ — طبعة رابعة ١٩٩٧

• أعمال جبران خليل جبران

٢٢ ـ النبى: لجبران خليل خبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٩ — طبعة تاسعة ١٩٩٧

٢٣ ـ حديقة النبى لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة ثامنة ١٩٩٧

٢٤ ـ عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٢ — طبعة خامسة ١٩٩٦

٢٥ ـ رمل وزبد: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٣ — طبعة خامسة ١٩٩٦

٢٦ ـ أرباب الأرض: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة رابعة ١٩٩٦

٢٧ ـ روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة — ترجمة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٠

٢٨ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة سادسة ١٩٩٢

٢٩ ـ مولع بڤاجنر: لبرنارد شو — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة ثانية ١٩٩٢

٣٠ ـ مولع حذر بڤاجنر — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٥ — نقدية . طبعة ثالثة ١٩٩٣

٣١ ـ المسرح المصرى القديم: لإتيين دريوتون — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٧ — طبعة ثانية ١٩٨٩

٣٢ ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس — تأليف . طبعة أولى ١٩٧١

٣٣ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون لپيردانينوس — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٤ — طبعة ثانية ١٩٨٩

٣٤ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان — تأليف . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة خامسة ١٩٩٢

٣٥ ـ العودة إلى الإيمان: لهنرى لنك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٠ — طبعة رابعة ١٩٩٦

٣٦ ـ السيد آدم: لپات فرانك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٨ — طبعة ثانية ١٩٦٥

٣٧ ـ سروال القس: لثورن سميث — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة ثانية ١٩٧٦

٣٨ ـ الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٢ — طبعة ثانية ١٩٥٢

٣٩ ـ قائد الپانزر: للجنرال جوديريان — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠

٤٠ ـ حرب التحرير — تأليف . طبعة أولى ١٩٥١ — بالمشاركة . طبعة ثانية ١٩٦٧

٤١ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٤ بالمشاركة .

٤٢ ـ علم النفس فى خدمتك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٥ بالمشاركة .

٤٣ ـ مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤ — طبعة ثانية ١٩٩٦

٤٤ ـ مذكراتى فى السياسة والثقافة — تأليف طبعة أولى ١٩٨٨ — طبعة ثالثة ١٩٩٦

٤٥ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى] — إعداد وتحرير . طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦ ـ **Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort,** "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

٤٧ ـ **In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage** "UNESCO" 1972.

٤٨ ـ **The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting.** Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ ـ **The Miraj-Nameh: A Masterpiece of Islamic Painting.** Pyramid Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحـاث

* ـ **The Portrayal of the Prophet.** The Times Literary Supplement December 1976.

* ـ **Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée.- La Figuration Profane.- Plastique et Musique dans l'Art pharaonique.- Wagner entre la théorie et l'application.**

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot 1973.

* ـ **المشاكل المعاصرة للفنون العربية.** مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ١٩٧٤ .

* ـ **حرية الفنان.** نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

* ـ **رعاية الدولة للثقافة والفنون.** محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

* ـ **إطلالة على التصوير الإسلامى: العربى والفارسى والتركي والمغولي.** محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى . أبريل ١٩٩١ .

* ـ **سبيل إلى تعميم مدن التكنولوچيا «تكنوپوليس» فى العالم العربى.** بحث مقدم إلى « ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوچى » . معهد العالم العربى بباريس . يونية . ١٩٩٠ .

* ـ **الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة.** محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبىّ . نوفمبر ١٩٩٣ .

* ـ **التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحريم** . بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن فى المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .

* ـ **تساؤلات حول هوّية التصاوير الجدارية فى پايستوم.** بحث ألقى فى مؤتمر « مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى » المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

* ـ **الفن والحياة.** محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦ ، ثم فى المجمع الثقافى . أبو ظبى . أبريل ١٩٩٦ .

تحـت الطبـع

موسوعة التصوير الإسلامى (مكتبة لبنان . لونجمان . بيروت) .

* الصور المدونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة ريبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو »

Bibliography

Antal, Fredrich: **Hogarth.** Routledge & Kegan Paul London 1962.

Allix, André et alii: **Les Merveilles du Monde.** Hachette, Paris 1957.

Artamonov, M: **The Hermitage Museum.** Leningrad.

Bacci, M: **Leonarde de Vinci.** Grands Peintres. Hachette.

Bar Portoghesé: **Roma Barocca.** Carlo Bestetti, Roma.

Barbin, Pierre: **Versailles, Palais d'Images.**

Baschet, Jacques: **Pour une Renaissance de la Peinture Française.** Edition S.N.E.P. Paris.

Bazin, Germain: **A Concise History of Art.** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Baroque and Rococo:** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Le Message de L'Absolu.** Hachette, Paris. 1964.

Bernardi, Marziani: **Capolavori d'Arte in Piemonte.**

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Florentine and Central Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Seeing and knowing.** Evelyn, Adams.

Bermet, Daniel: **Bruegel.** Club d'Art Bordas.

Berenee, Fred: **Botticelle.** Grands Peintres. Hachette.

Bertie, Luciano: **Paolo Uccello.** Grands Peintres. Hachette.

Benesch, Otto: **Rembrandt:** Skira.

Beguin, Sylvie: **Titien.** Flammarion. Paris, 1970.

Bindman, David: **Hogarth.** World of Art.

Bongard, Willi: **Durer today.** Internationes 1971.

Borch - Supan, Helmnt: **La Peinture Française du XVIII Siècle à la Cour de Fredìric II.**

Bovini, Giuseppe: **Mosaici di Ravenna.** Silvane Editoriale d'art. Milano 1956.

Boccia, Lionello Giorgio: **Italian Armour. Le Armaturi dei Negroli.** Hoiein No 6/1993. Franco Maria Ricci editori.

Brion, Marcel: **Rembrandt:** Collection Génies et Réalités.

Brion, Marcel et alii: **Leonard de Vinci.** Collection Génies et Réalités.

Braudel, Fernand et alii: L'**Espagne au temps de Philippe II.** Collection d'Or et Réalités.

Bucci, Mario: **Giotto.** Dolphin art book.

Cage, John: **Goethe on Art.** Scolar.

Cattaui, George: Baroque et **Rococo.** Arthaud.

Carrero Blanco, Luis: **El Escorial.** Octava Marvilla del Mondo. Madrid 1967.

Caizzi, Andrea et alli: **Lazio.** Electa Editrice.

Cairns, Huntington: **Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art.** Random House 1944.

Cairns, Huntington & Walker, John: **Great Paintings from the National Gallery of Art.** Macmillan. New York. 1952.

Canton, Sanchez: **Prado.** Thames and Hudson.

Cabanne, Pierre: **Rubens.** Thames and Hudson.

Causa, R: **Velasquez.** Grands Peintres. Hachette.

Causa, R: **Murillo.** Grands Peintres. Hachette.

Chastel, André: **Renaissance Méridionale.** L'Univers des Formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: **Le Grand Atelier d'Italie.** L'Univers de formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: La **Crise de la Renaissance.** Skira.

Chevalier, Jean: **Dictionnaire des Symboles.** Robert Lofont.

Chatlain, Jean et Huyghe, René: **Musée du Louvre.** Hachette.

Cirici - Pellicer, Alexandre: **Les Trèsors de l'Espagne.** Skira Génève 1965.

Clark, Kenneth: **Landscape into Art.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **Looking at Pictures.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **The Nude.** A Pelican Book.

Clark, Kenneth: **Civilisation. A Personal View.** BBC. John Murray. London 1969.

Clark, Kenneth: **Masterpieces of Fifty Centuries.** Dutlon, New York.

Cobban, Alfred and alii: **The Eighteenth Century. Europe in the Age of Enlightenment.** Thames and Hudson. London.

Cocteau, Jean: **Les Merveilles du Monde.** Hachette.

Cornini, Guido et alii: **Raphael. In the Apartments of Julius II and Leo X.** Papal Monuments, Museums anal Galleriés. Electa.

D'Ancona. Paolo: **Giotto.** Silvana.

Daniel, Howard & Berger, John: **Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting.** Thames and Hudson.

De Lacretelle et alii: **Michel - Ange.** Collection Génies et Réalités.

Dewey, John: **Art as Experience.** Putnam.

D'Ossat, Guglielms: **L'Italie et ses Merveilles** Hachette. Paris.

D'Onorfio, Cesare: **Le Fontane di Roma.** Staderini, Roma 1957.

Dubreton, Jean Lucas: **Florence au temps de Laurent le Magnifique. Collection** d'Or et Réalités.

Dunlop, R: **Understanding Pictures.** Pitman 1948.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Age of Louis XIV.** Simon and Schuster New York 1963.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Reformation.** Simon and Schuster New York 1957.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Renaissance.** Simon and Schuster New York 1961.

Duval, P.M et alii: **Art de France.** Paris.

Euler, Walter: **Giotto Frescos.** Hallwag, Berne.

Faure, Gabriel et alii: **Merveilles des Palais et Villas d'Italie.** Artland de France 1959.

Faure, Elie: **Histoire de l'Art. l'Art Renaissant.**

Ferguson, George: **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.

Ferguson, Wallace: **The Renaissance.** Harper.

Feslikenian, Luesa: **La Peinture Italienne.** Editions d'art Amilcase. Pizzi - Milan 1954.

Fierns, Paul: **L'Art en Belgique.** La Renaissance du Livre.

Fleming, William: **Arts and Ideas.** Rinehart and Winston. New York 1961.

Freud, Sigmund: **Leonardo.** Pelican.

Friedlander, Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Fifteenth Century.** Phaidon.

Friedlander Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Sixteenth Century.** Phaidon.

Gainard, Paul: **El Greco.** Skira.

Gardner, Helen: **Art through the Ages.** Harcourt Brace & Co.

Gaunt, William: **Everyman's Dictionary of Pictorial Art. 2 Vols.** Dent and Sons. London 1962.

Gerson, Horst: **Rembrandt Paintings.** Meulenhoff International. Amsterdam.

Gilou, Albert et Spar, Francis: **Le Dix - Huitième Siècle Français.** Collection Connaissance des Arts. Hachette.

Gombrich, E.H.: **Art and Illusion.** Phaidon London 1960.

Gombrich, E.H.: **The Story of Art.** Phaidon 1950.

Gombrich, E.: **Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of Art.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Norm and Form. Studies in the art of Renaissance.** Phaidon.

Goimard, Jacques et alii: **Venise au temps des Galeres.** Collection d'Or et Réalités.

Goldsheider, Ludwig: **Michelangelo.** Phaidon.
Grimal, Pierre: **Encyclopédie de la Mythologie.**
Grotti, Andreas: **Bruegel.** Grands Peintres. Hachette.
Gundermann, Leo: **Wurzburg.** Deutscher kunstverlag.
Hachette: **Grands Musées: Munich.**
Hachette: **Grands Musées: Beaux Arts. Bale.**
Hachette: **Grands Musées: Musée de Copodimonte.**
Hachette: **Grands Musées: Washington.**
Hachette: **Grands Musées: National Gallery. London.**
Hachette: **Grands Musées: National Gallery. Washington.**
Hachette: **Grands Musées: Chicago.**
Hachette: **Grands Musées: Anvers.**
Hachette: **Grands Musées: Bruxulles.**
Hachette: **Grands Musées: Le Prado. Madrid.**
Hachette: **Grands Musées: Dresde.**
Hachette: **Grands Musées: Gallerie Borgese.**
Hachette: **Grands Musées: Vienne.**
Hachette: **Grands Musées: Venise.**
Hachette: **Grands Musées: Dahlem.**
Hachette: **Grands Musées: Les Offices.**
Hall, James: **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murrey 1985.
Harris and Lever: **Illustrated glossary of Architecture.**
Harthan, John: **Book of Hours** Thames and Hudson.
Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque.** Routledge.
Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Rococo, Classicism and Romanticism.** Rontledge.
Hayman, d'Arcy: **The Arts and Man.** UNESCO. Paris 1969.
Hofstede, Justus: **Rubins.** Grands Peintres. Hachette.
Huyghe, René: **L'Art et L'Ame.** Flammarion.
Huyghe, René: **Les Puissances de l'image.** Flammarion.
Huyghe, René: **Dialogue avec le Visible.** Flammarion.
Huyghe, René: **Formes et Forces.** Flammarion.
Huyghe, René: **Une Vie pour l'Art. De Léonard à Picasso.** Editions de Fallois. Paris.
Huyghe, René et alii: **L'Art et l'Homme.** Larousse.
Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Française. Peinture. Dessins.**
Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Etrangéres. Peinture. Dessins.** Nouvelles éditions Françaises.
Huyghe, René: **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art.** Poul Hamlyn. London.
Huyghe, René: **Three Lectures on Art.** National Bank of Egypt 1965.
Huyghe, René: **L'Univers de Watteau.** Cabinet de dessins.
Huxley, Aldous: **On Art and Artists.** Harper.
Jaffé, Hans et alii: **Vingt Mille Ans de Peinture dans le Monde.** Edition Cercle d'Art.
Janson, H.W: **History of Art.** Prentice Hall.
Janson, H.W.: **Key Monuments of the History of Art Cliffs:** Prentice Hall, Englewood 1959.
Jarry, Madeleine et alii: **Le Siège en France du Moyen Age à nos Jours.** Paul Hartmann éditeur.
Kenter, Herbert: **Sculpture: Renaissance to Rococo.** Michel Joseph.
Lamb, Carl, Freeden, Max: **Giovanni Batista Tiepolo.** Hirmer Verlag Munchen.
Lassaigne, Jacques: **La Peinture Flamande: Le Siècle de Van Eyck.** Skira.
Lucie - Smith, Edwards: **Eroticism in Western Art.** Thames and Hudson.
Ludecke, Heinz: **Albrecht Durer.** Veb Seemann Leipzig.
Malraux, André: **Le Musée Imaginaire.** Gallimard.
Malraux, André: **The Voices of Silence.** Paladin.
Martin, Gregory: **Canaletto.** The Folio Society.
Martin, Robert: **Raphael:** Grands Peintres. Hachette.
Morton, H.V.: **The Waters of Rome.** The Connoiseur and Michael Joseph 1966
Martine, Robert: **Chardin.** Grands Peintres. Hachette.
Munro, Eleanor. C: **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York.
Naldi, Giovanna: **Masters of 16 th Century** Rome. Alinari.
National Gallery of Scotland: **Illustrations.** Edinburgh 1965.
Newton, Eric: **The Arts of Man.** Thames and Hudson.
Okasha, Sarwat: **An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms.** Librarie Du Liban. Longman. 1990.
Owen, Peter: **The Appreciation of the Arts.** Thames and Hudson.
Pallucini, A: **El Greco.** Grands Peintres - Hachette.
Panofsky, Charles: **Problems in Titian, Mostly Iconographic.** Phaidon.
Panofsky, Erwin: **Studies in Iconology:** Oxford University Press. New York.
Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de Les decouvertes (1300 - 1500)** Planete, Paris 1965.
Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de la Renaissance (1500 - 1700).** Planete, Paris 1965.
Pignatti, Terisio: **The Age of Rococo:** Paul Hamlyn.
Piotrovsky B: **Art Treasures of the Hermitage Museum.**
Pope - Hennessy, John: **The Complete Work of Paolo Uccello. Phaidon. London 1950.**
Powell, Nicolas: **From Baroque to Rococo:** New York 1959.
Roberts, Keith: **Reynolds.** Grands Peintres. Hachette.
Rosenberg, Jacob: **On Quality in Art.** Phaidon.
Rossi, Francesco and Graziano, Antonio P.: **Michelangelo and Raphael, with Botticelli - Perugino - Signorelli - Ghirlandaio and Roselli in the Vatican.** Edizioni Musei Vaticani 1995.
Schönberger, Arno & Sochner, Halldor: **Die Welt Des Rokoko.** Verlag Georg Callway München.
Serullaz, Maurice: **Dessins Français de Prud'hon à Daumier.**
Smith, Bradley: **Spain, A History in Art.** Simon & Schuster. New York 1966.
Spar, Francis et alii: **Le Style Anglais 1750 - 1850.** Collection Connaissance des Art. Hachette.
Thomas, Maracel: **The Golden Age Manuscript Painting at the time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.
Todorow, M: **Durer:** Grands Peintres. Hachette.
Tominaga, Soichi: **The Great Museums of the World: Musée du Louvre.** Shogakukan.
Valery, Paul: **Ecrits Sur L'Art.** Club des Libraires de France. 1962.
Vasari, Giorgio: **Life of Michelangelo.** The Folio Society.
Vegh, Janos: **Fifteenth Century German and Bohemian Panel Painting. Corvine Press.** Budapest 1967.
Wagner, Helga: **Barocke Festsale.** Verlage Munchen 1974.
Walker, John: **National Gallery of Art. Washington** Harry Abrams. New York 1965.
Waterhouse, Ellis: **Italian Baroque Painting.** Phaidon.
Winlock, M.E: **Les Merveilles du Louvre.** Tome I et II. Hachette 1959.
Wölfflin, Heinrich: **Classic Art.** Phaidon.
Wölfflin, Heinrick: **Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance.** Phaidon.
Wölfflin, Heinrick: **Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art.** Gallimard.
Zamboni, Silla: **Hals.** Grand Peintres - Hachette.
Zimmerman, Horst: **Dresdener Gallery.** Veb Seemann. Leipzig.

فهرس

صفحة